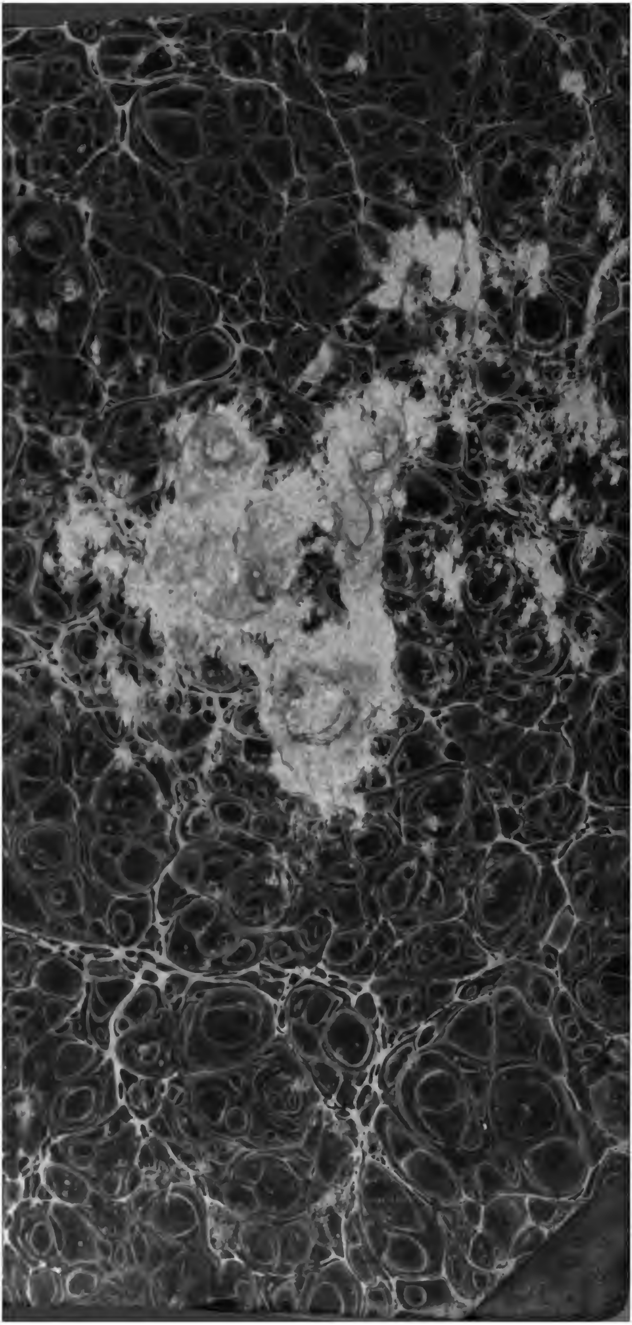

600042467T

600042467T

1833. 771.

Digitized by Google

Die Geschichte

der

bildenden Künste

bei

DEN ALTEN.

Von

A. Hirt.

Berlin,
Verlag von **Duncker und Humblot.**

1833.

771.

BIBLIOTHECA

Vorrede.

§. 1. Die Geschichte der bildenden Künste bey den Alten, die hier erscheint, gehört, so wie die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten, und die Geschichte derselben bey den Völkern des Alterthums, zu den Studien meines Lebens. Ein halbes Jahrhundert ist darüber vergangen.

Die Geschichte der bildenden Künste zugleich mit der Geschichte der Baukunst neben einander bekannt zu machen, schien mir nicht thunlich. Die Grundsätze der beiden Künste sind von einander zu abweichend. Die Bildnerey und Mahlerey sind nachahmend, und haben ihre Vorbilder in der Natur. Die Baukunst dagegen hat kein Vorbild. Sie ist eine von dem Menschen selbst erfundene Kunst, und hat sich aus ihren eigenen Gesetzen, sowohl mechanisch, als ästhetisch, entwickelt.

Der natürliche Gang erforderte demnach, jede einzeln für sich in Betracht zu nehmen, und ihre besondern Grundsätze und Entwicklungsweisen darzustellen. Die Baukunst erforderte den Vor-

gang in der Behandlung, als diejenige, welche die Werke der bildenden Künste gleichsam veranlaſst und in sich aufnimmt. Erst als meine Arbeiten über die Baukunst, sowohl in theoretischer, als geschichtlicher Beziehung, beendigt waren, konnte ich mich zur Ausführung der gegenwärtigen Geschichte wenden, obwohl die Studien beider Künste immer gleichmäſsig neben einander hergingen. Ein langes Leben und begünstigende Umstände einer sorgenfreyen Lage haben mir erlaubt, eine früh im Leben begonnene Arbeit mit Ernst zu verfolgen und nach Kräften zum Ziele zu führen.

§. 2. Andere sind mir in gegenwärtigem Unternehmen vorangegangen. *Johann Winckelmann* war der erste, der in der zweyten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sein Auge auf die Geschichte der bildenden Künste wendete. Doch darf man nicht vergessen, daſs schon ein Jahrhundert zuvor *Franciscus Junius* durch eine bedeutende Arbeit, nämlich durch Sammlung der wichtigern Stellen der Alten, welche sich auf die Kunst beziehen, und durch ein alphabetisches Verzeichniſs der alten Künstler, hiezu vorbereitete. — Der geistreiche *Winckelmann* kam erst in reiferm Alter zu seinen Studien, und ward aus dem Leben abgefordert, ehe er sein wichtiges Unternehmen zu einer Art von Reife bringen konnte. Doch wird ihm immer die Ehre bleiben, die Bahn gebrochen zu haben. Sein Werk ward in alle Sprachen übersetzt, und dadurch die Liebe zu weiterer Forschung allgemein angeregt. Indessen haben die bessern Köpfe, welche ihm folgten,

wie *Luigi Lanzi, Ennio Visconti* und *Georg Zoëga,* ihr Bestreben mehr auf die Erklärung der alten Monumente gerichtet, als auf die Theorie und das Geschichtliche. Nur der erstere fügte seinen Forschungen über althetrurische Sprache zugleich einen Entwurf der alten Kunstgeschichte bey, welcher auch eine deutsche Uebersetzung durch Herrn *Lange* erlangt hat.

Winckelmann umfaſste bey der Aufstellung der Kunstgeschichte zugleich die Theorie oder die Grundsätze, welche die Alten befolgten. Er nahm, so wie sein Freund *Mengs,* das Objectiv-Schöne als einen solchen Grundsatz an. In letzterer Beziehung trat auch *Lessing* in seinem Laokoon auf, dann *Herder* in seinen kritischen Wäldern und in andern Schriften. Hiezu gesellten sich: *Fernow* und die weimarischen Kunstfreunde, *Goethe* und *Heinrich Meyer,* in den Propyläen, in *Winckelmann's* Jahrhundert und in der Kunstgeschichte von *H. Meyer.*

Andere nahmen mehr das Kunstgeschichtliche zum Zweck ihrer Forschung, wie *Heyne* in den Kunstepochen des *Plinius, Boettiger* in seinen Andeutungen über die Archaeologie und in seinen Ideen zur Archaeologie der Mahlerey; *Fr. Thiersch:* über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen, und *K. O. Müller* in mehrern Schriften, besonders in dem Handbuch der Archaeologie der Kunst.

Von den Ausländern verdienen besonders noch Erwähnung *Carlo Fea* in der Uebersetzung der Kunstgeschichte *Winckelmann's, Robert Payne Knight* in seinen Specimens of Ancient Sculpture,

und *Quatremère de Quincy* in dem *Jupiter Olympien.*

Hiezu laſsen ſich noch nennen eine groſse Anzahl anderer, die über Kunſt und Alterthum ihre Anſichten kundgegeben haben, worunter vorzüglich *Sillig* in ſeinem Künſtler-Catalog. Manche beſchäftigten ſich bloſs mit einzelnen Klaſsen alterthümlicher Gegenſtände, wie *Bracci* mit der Gemmenkunde, oder *Sestini* und *Eckhel* mit der Münzkunde.

§. 3. Wenn aber die Liebe zum Alterthum und die Forſchung in gröſserm Maaſse zugenommen hat, ſo iſt auch nie ein Zeitalter eifriger und glücklicher geweſen, als das unſerige (die letzten funfzig Jahre), mit Aufſuchen und Mehrung des Materials, und mit Anlegung groſser Sammlungen, um die Forſcher zu begünſtigen.

Aegypten mit den Nebenländern und die obern Nillände haben ſich geöffnet; und eben ſo Babylonien, Perſien, Syrien und Vorderaſien. Griechenland iſt vielfältig durchforſcht, und deſsen bedeutendſte Bildwerke ſind in die europäiſchen Muſeen eingewandert. Der Eifer für Nachforſchung italiſcher Alterthümer hat ſich nach allen Seiten vervielfacht. Nicht bloſs die Gräber von Sicilien und Groſsgriechenland gaben ihre Beute, ſondern auch das ſo lange räthſelhafte Hetrurien. Dann denke man an die Metopen von Selinunt und an die neueſten Ausgrabungen ſeltener Bildwerke zu Olympia. Fortdauernd ergiebig ſind die Ausgrabungen der verſchütteten Städte am Veſuv, und die nie zu erſchöpfende Fundgrube Roms und ſeiner Umgebungen. Selbſt entfern-

tere Gegenden, wie der Umring des schwarzen Meeres, Gallien, Spanien und Germanien, haben ihre Beyträge zu dem groſsen Material geliefert. Nie war ein Zeitpunkt für Entdeckungen glücklicher, nie die Forschung lebendiger.

§. 4. In den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts war es auch mir vergönnt, in solche Studien einzugreifen. Mein Aufenthalt war Rom, wo ich durch eine Reihe von Jahren unter den Denkmälern lebte, und wo ich Gelegenheit hatte, dort sich aufhaltende Künstler und Fremde aller Nationen, die jenen classischen Boden so häufig besuchen, in den Gegenständen der Kunst und des Alterthums zu unterrichten. Docendo discimus — heiſst es: und wirklich machte ich hievon die überzeugendste Erfahrung, daſs nichts zur eigenen Belehrung mehr beyträgt, als der Umgang mit Lernbegierigen, und die Bemühung Andern zu erklären, was man sich selbst noch deutlicher machen möchte. Es war auſser der Erklärung der Monumente von Seiten ihres mythischen oder historischen Inhalts auch das Kunstgeschichtliche, das Technische und der ästhetische Werth derselben zu berücksichtigen und auf die Grundsätze aufmerksam zu machen, nach welchen die Kunst der Alten ihre Werke fertigte.

So geschah es, daſs ich mit den Vorgängern ***Winckelmann*** und ***Lessing***, so wie mit den Mitlebenden, ***Herder*** und ***Goethe***, in Widerstreit kam. Das objektive Schöne war als Princip der alten Kunst angenommen. Ich hingegen wies auf die Denkmäler hin und zeigte anschaulich:

daſs die Monumente unter allen Formen erschienen, den gemeinsten und selbst häſslichsten, wie unter den schönsten, und die Darstellung des Ausdruckes immer dem Charakter und den Motiven entspräche. Folglich das Princip der alten Kunst nicht das objektive Schöne und die Milderung des Ausdruckes, sondern einzig und allein das individuell Bedeutsame, oder die Charakteristik gewesen sey, betreffe es die ideale Darstellung der Götter und Heroen, oder jeden andern gemeinen oder niedrigen Gegenstand. Ich schrieb hierüber zwey Aufsätze noch in den achtziger Jahren, die aber unter dem Namen: Laokoon, und über das Kunstschöne, erst zehn Jahre später in den Horen von 1797 gedruckt erschienen. Später schrieb ich die beiden Hefte meines mythologischen Bilderbuches, die keinen andern Zweck hatten, als die Feststellung meines Grundsatzes in der Kunst der Alten bey der idealen Darstellung der Götter und Dämonen.

§. 5. Meine Versetzung von Rom nach Berlin begünstigte die Fortsetzung meiner Studien. Nicht nur ward mir gewährt, kunsttheoretische und kunstgeschichtliche Vorlesungen zu halten, sondern auch bey der Akademie der Wissenschaften solche Schriften auszuarbeiten, welche zunächst das Wichtigste des Kunstgeschichtlichen zum Zweck hatten.

So entstanden die fünf Abhandlungen: über das Farbenmaterial, über das Technische, den Ursprung und das Geschichtliche der Mahlerey bey den Alten (Berlin, in den Schriften der k. Akademie, Jahrgang 1799 — 1803.).

Diesen folgten fünf andere Abhandlungen: über das Material, die Technik und den Ursprung der verschiedenen Zweige der Bildkunst bey den Griechen und den damit verwandten Völkern des mittlern Italiens, zugleich mit Berücksichtigung von zwey Hauptfragen: ob die Griechen die Anfänge der Kunst aus sich selbst schöpften, oder von Andern erlernten? und ob die Kunstnachrichten bey *Homer* einen Kunstzustand bey den Griechen erwiesen? — Diese Aufsätze, in den Jahren 1805 bis 1807 geschrieben, sind in B. I. und II. von *Böttiger's* Amalthea in den Jahren 1820 und 1822 eingerückt.

Hiezu kamen noch andere Aufsätze, die bildende Kunst betreffend: über das Bildniſs der Alten, über den Canon in der Bildkunst, über die Bildung des Nackten bey den Alten; über die Bildung der ägyptischen Gottheiten (abgedruckt in den Schriften der k. Akademie in den Jahren 1814 bis 1821).

Diese und ähnliche Arbeiten sollen bloſs darthun, daſs während der Zeit, wo ich hauptsächlich noch mit der Ausarbeitung meiner architektonischen Werke beschäftigt war, mir die Studien für die Geschichte der bildenden Künste immer nahe lagen, und die Vorarbeiten hiezu mein beständiges Augenmerk waren.

Andere Beweise meiner dahin zweckenden Studien sind die Recensionen und Aufsätze in den Analekten von *A. Fr. Wolf*, wie die Recension der Specimens of Antient Sculpture von Sir *R. Payne Knight*, die Erklärung des — so oft falsch — erklärten Achats der heiligen Kapelle,

die Beschreibung und Erklärung der äginetischen Bildwerke, jetzt in München.

Ferner darf ich aufmerksam machen auf Recensionen bedeutender archäologischer Werke, die in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik vom J. 1827 bis 1832 eingerückt sind: über die Epochen der bildenden Kunst von ***Fr. Thiersch***, erste und zweyte Auflage; der ***Jupiter Imperator*** von ***K. Levezow;*** i monumenti Etrusci von ***Inghirami***, der Apollotempel zu Phigalia von ***Stackelberg;*** die Monumens inedits, 1ste u. 2te Lieferung von ***R. Rochette;*** Neapels Bildwerke von ***Gerhard*** und ***Panofka***, dann wieder von ***Gerhard*** antike Bildwerke, 1stes und 2tes Heft; les Vases de Lamberg von ***Alex. de Laborde;*** die antiken Ornamente von ***W. Zahn***; die Metopen von Selinunt von ***Harris*** und ***Angell;*** das Verzeichniſs der Glyptothek in München von ***Schorn;*** die Melanges von ***Clarac;*** das Grabmal von Cuma von ***Olfers;*** le gladiateur mourant, und les vases antiques d'argent von ***R. Rochette***, das Museo Borbonico, fascicolo 31., das neu aufgefundene groſse Mosaik betreffend. —

§. 6. Wer aber die Denkmäler in kunsttheoretischer und in kunsthistorischer Beziehung studirt, dem darf die Bedeutung des mythischen oder geschichtlichen Inhalts der Monumente auch nicht fremd seyn. Indessen befaſste ich mich mit der Erklärung derselben weniger, und nur in Fällen, wo mir ein Denkmal besonders wichtig schien, oder wovon früher nur unzulängliche Erklärungen gegeben worden waren. Beyspiele hievon finden sich in den Heften meines mytho-

logischen Bilderbuches genugsam, auch in der Darstellung der Dresdner Denkmäler, und in den mancherley Recensionen alterthümlicher Werke, wo die Vorstellungen so vielfältig anders zu deuten waren. Eine ausführlichere Entwicklung gab ich den Monumenten, die sich auf die Fabel des ***Amor*** und der ***Psyche*** beziehen (in den Schriften der k. Akademie, Jahrg. 1817). Ausführlicher ist auch meine Erklärung des Achats der heiligen Kapelle, die der äginetischen Bildwerke in München, die des ***Mythus*** des ***Neptun*** mit der ***Amymone,*** und die der ***Medea*** mit den Peliaden, (letztere beide in der Amalthea abgedruckt).

Dann findet man in den Annalen des Instituto Archeologico eingerückt: Die Erklärung einer im Museo zu Berlin vorhandenen Vasenzeichnung, den Raub des Palladium vorstellend, zwey Mauergemälde von Pompeii, das eine den Gott des Schlafes mit ***Pasithea,*** und das andere eine Idyllie von dem Vogelnest vorstellend. Die Erklärung der Zeichnung von einem andern Gefäſs in der königlichen Sammlung zu Berlin, die Brautschau betitelt, hielt ich für wichtig genug, besonders bekannt zu machen — in Berlin 1825. —

§. 7. Aus solchen Studien und Elementen ging allmählig gegenwärtige Geschichte hervor. Meine Absicht war, dieselbe so kurz zu schreiben wie möglich, doch ohne irgend ein Wesentliches zu umgehen. Daſs die Geschichte hier auf eine neue Weise gefaſst sey, wird man wohl gerne eingestehen, wenn man den organischen Zusammenhang aller Theile unter sich, die Ein-

theilung und Beſtimmung der Epochen, so wie die Stellung der Künstler in jeder Epoche, wie sie mit ihren Werken neben- und aufeinander folgen, berücksichtigt. Klarheit bey dieser Anordnung war mein Hauptbestreben, um bey einem solchen Geschichtswerke nicht bloſs dem Gedächtnisse zu Hülfe zu kommen, sondern auch um das Eigenthümliche der Epochen und der Meister desto mehr hervortreten zu lassen.

Ich erwarte indessen manchen Tadel, daſs die Beweisführung nicht überall streng genug, und der Conjectur oft zu viel Spielraum gelassen sey. Hierauf zu antworten ist schwer. Man hat es hier mit einer Geschichte eigener Art zu thun, wobey mehr als gewöhnliche Kenntnisse erforderlich sind, und bey deren Behandlung allerdings eine Art von Sehergabe nicht fehlen darf. Der Geschichtsforscher wandert hier nicht in dem vollen Lichte des Vergangenen. Theils aus fragmentarischen Nachrichten, theils aus Fragmenten von Denkmälern sind die Beweise mühsam zusammen zu stellen. Wer will hier der Divinationsgabe Schranken setzen? wer kann hier verbieten, dunkle Spuren bey einer Erörterung zu Hülfe zu nehmen?

Dessen ungeachtet habe ich alle Excurse, alle Noten, und jede Art von Polemik weggestrichen; und aus einer Unzahl von Papieren ist nur ein mäſsiges Buch erwachsen. Ich rede weder von meinen Vorgängern noch Mitlebenden, weder von Günstigen noch Ungünstigen. Ich stelle die Ergebnisse dar, wie sie sich nach meiner bessern Einsicht gestaltet haben.

Ich habe früher über Gegenstände, die dieses Buch enthält, viel gestritten, gröſstentheils mit Hochgeachteten, nie aus Ungunst oder Haſs. Hievon kommt im Buche nichts weiter vor, und wer mich beurtheilen will, der findet das Resultat meiner Ansichten hier vereinigt.

Ich habe mir selbst versagt, irgend eine Schilderung von Denkmälern, wodurch ein Autor ein trockenes Geschichtswerk allenfalls beleben könnte, beyzufügen. Nicht einen glänzenden Bau, sondern mehr das Fachwerk der Kunstgeschichte wollte ich aufstellen.

§. 8. Auch ist manches absichtlich ausgelassen, was man vielleicht nicht gern vermissen möchte. Zu solchen Auslassungen gehören eine Menge von Künstlernamen, die sich theils in gangbaren Autoren, wie in ***Pausanias*** und ***Plinius***, theils in spätern Schriftstellern finden, oder die auf Inschriften, auf irdenen Gefäſsen, auf Gemmen, auch vermeintliche in Abkürzungen auf Münzen, vorkommen. Als Geschichtschreiber konnte ich nur solche Künstlernamen berücksichtigen, welche einen geschichtlichen Moment darbieten. Andere Künstlernamen, wie diejenigen, welche z. B. auf irdenen Gefäſsen vorkommen, mögen für den Philologen, oder für solchen wichtig seyn, der eine besondere Geschichte der irdenen Gefäſse zu bearbeiten übernehmen möchte. Dann gehört Anderes für den Münzkundigen, und Anderes für den, dem die Gemmenkunde näher zu erforschen anliegt. Besonders wird eine so viel möglich vollständige Namenlese von Künstlern dem zu empfehlen

seyn, der, so wie Herr *Sillig*, das schöne und verdienstliche Geschäft eines Künstler-Catalogs übernommen hat. —

So übergebe ich meine Arbeit dem Publikum mit der Zuversicht, nichts verabsäumt zu haben, die Geschichte der bildenden Künste bey den Alten in eine Ansicht und in einen Zusammenhang zu stellen, wie sie es bis jetzt noch nicht war. Mitforscher mögen urtheilen, was ihnen hievon frommt.

Mein Wunsch ist, daſs Jeder prüfe, und von seiner Seite beytrage, was ein Werk zur höhern Vollkommenheit bringen kann, welches für Viele erfreulich die schönste Blüthe des menschlichen Geistes bey den Völkern des Alterthums in geschichtlicher Uebersicht darstellt.

Berlin, im Januar 1833.

Inhaltsanzeige.

I. Abschnitt.

I. Die Aegypter und die verwandten Völkerstämme.

§. 1. Aegypten, die obern Nilländer und die Oasen. Kupferwerke und Sammlungen von Denkmälern.

§. 2. Material und Technik in den verschiedenen Zweigen der Bildkunst, nnd in der Mahlerey.

§. 3. Darstellungsweise: der Canon. Nationale Bildung, Bekleidung, Gebärdungen.

§. 4. Gegenstände: Götter, Könige, Priester; Betriebe des bürgerlichen Lebens; Thiere und Pflanzen.

§. 5. Mythensystem: Siebzehn Götterwesen. Bildung der ältesten acht: I. *Vulcanus-Phthas.* — II. *Jupiter-Amun.* — III. *Minerva-Neith.* — IV. *Venus-Athyr.* — V. *Helios-Phre.* — VI. *Luna-Pi-Ioh.* — VII. *Latona-Buto.* — VIII. *Pan-Mendes.*

§. 6. Die vier Götter, entsprossen aus den acht. Bildung derselben: IX. *Hercules-Chon.* — X. *Mars-Artes.* — XI. *Hermes-Anubis.* — XII. *Hermes-Thoth.*

§. 7. Die fünf Ergänzungsgottheiten: ihr Wesen und ihre Bildung: XIII. *Osiris-Bacchus.* — XIV. *Isis-Ceres.* — XV. *Horus-Apollo.* — XVI. *Bubastis-Diana.* — XVII. *Baby-Typhon.*

§. 8. Regierung der Pharaonen nach den drey Residenzen. — Die Perser, Ptolemäer und Römer. Alter der Cultur am obern Nil. Bildnisse der Pharaonen.

§. 9. Priesterfiguren. Oberpriester des *Amun* zu Thebae; die Pastophoren.

§. 10. Scenen des gemeinen Lebens: Musik, Tanz, Gymnastik; Feldarbeit, Jagd, Vogelstellung, Fischfang, Schiffer und Handeltreibende; Hirtenleben.

§. 11. Darstellung der Thiere: Vierfüſsige, Fluſsthiere und Amphibien, Reptilen, Geflügel, Insekten, monströse Bildungen. Bäume und Pflanzen. Hieroglyphen.

§. 12. Der Nachahmungsstil auf zwey Weisen.

§. 13. Museen und Kupferwerke.

§. 14. Bemühungen der Neuern.

II. Die Israeliten, Phönizier, Babylonier und Perser.

§. 1. Bey den Israeliten die Kunstcultur in zwey Epochen.

§. 2. Die Phönizier: ihre Kunsterfahrenheit nach der Schrift, und nach *Homer*. Ihre Colonien.

§. 3. Die Babylonier: Zeit ihrer Kunstcultur; worin sie bestand. Ueberreste.

§. 4. Die Perser: erobern die Kunst. Kenntniſs hievon nach vorhandenen Denkmälern.

§. 5. Die Monumente der frühern Zeit an drey Stellen, zu Persepolis, Pasargadae und Bisutun.

§. 6. Monumente zu Tschilminar, die Felsengräber und Memnonium des *Darius I.* — Reliefs am Grabmal.

§. 7. Sculpturen auf den Mauern des Memnonium: symbolische Thiergestalten. Abgesandte der verschiedenen Satrapien. Verehrung der Perser gegen die Könige. Monumente der Sassaniden.

§. 8. Pasargadae: Grabmal des *Cyrus*. Seltenes Bildwerk in ägyptischem Stil.

§. 9. Felsenrelief zu Bisutun und Vorstellung. Takti Bostan.

§. 10. Cylinder der Babylonier und Perser. Darstellung des *Cyrus* vor *Astyages*.

II. Abschnitt.

Die Kunst bey den Griechen.

Einleitung.

§. 1. Die Pelasger entwildert durch ägyptische und phönizische Colonien.

§. 2.

§. 2. Die Entfremdung der verschiedenen Pelasgischen Stämme unter einander nur scheinbar. Ihr gemeinsamer Ursprung vielfach bethätigt.

§. 3. Bedeutende Thaten griechischer Heroen im Aus- und im Inlande vor dem troianischen Kriege.

§. 4. Zustände zur Zeit des troianischen Krieges. Wanderungen, neue Colonien, und Irrfahrten. *Orestes* der letzte des Heroenalters.

§. 5. Hauptänderungen: die Dorer im Peloponnes. Die Achaier an dessen Nordküsten. Die Ionier in Attica, und dann an den Küsten Asiens. Auch Aeolier und Dorer eben allda. Colonien im Umfang des schwarzen Meeres. Andere an den Küsten von Illyrien, Unteritalien und Sicilien. Spätere Niederlassungen in Cyrene, an den gallischen und spanischen Küsten.

§. 6. Innere Veränderungen nach dem Krieg von Troia. Einrichtung gemeinsamer Opferplätze und Spiele. Der Amphictyonenbund. Einfluſs der Athletik auf das spätere Gedeihen der Kunst. Die musikalischen Künste und Dichter. Die Citharoeden und Rhapsoden. Die frühesten Schriftzeichen.

§. 7. Anfänge der Kunst: göttlich verehrte Steine; Dokana, vom Himmel gefallene Bilder. Schnitzbilder mit natürlicher Kleidung. *Daedala. Daedalus:* Werke und Irrsale. *Homer* in Beziehung des *Daedalus*, und der Kunst überhaupt.

§. 8. Andere Künstler: *Epeus*, *Smilis* und *Theodorus: Dipoenus* und *Scyllis. Learchus.* Altitalische Erzwerke, und Gemälde. Anfänge der Kunst in Griechenland und Italien um Ol. 30.

§. 9. Die Kunstübung der Griechen von Fremden erlernt. Oeffnung Aegyptens für die Griechen um Ol. 30., und fernere Begünstigung.

Erste ägyptisirende Epoche von Ol. 30. bis Ol. 60.

§. 1. Anfänge der Plastik und der Zeichnung. Ungebrannte Werke in Thon.

§. 2. Aelteste Holzbilder. Diese noch gewöhnlich in der ersten Epoche. Auch in Rom. — Elfenbein.

§. 3. Arbeiten in Stein und Marmor in mythischer Zeit. — *Dipoenus* und *Scyllis* aus Creta.

§. 4. Schüler derselben: *Learchus* von Rhegium; *Medontas*, *Dorycleidas* und *Theocles; Angelion* und *Tectaeus; Chartas* und *Syadras.*

§. 5. Andere Marmorarbeiter: die Familie des *Malas: Anthermus* und *Bupalus.*

§. 6. *Byzas* von Naxos: Erfinder der Marmorziegel.

§. 7. *Endoeus* von Athen, seine Werke. — *Laphaes* von Phlius, Bildschnitzer.

§. 8. Technik in Metall: getriebene Werke: der *Jupiter*, und die Lade des *Cypselus*. — *Medontas*, *Learchus*, *Bupalus*. Der Coloſs zu Amyclae. Krater an *Croesus* gesandt. Weihgeschenke des *Croesus*.

§. 9. Einführung des Gusses in Erz und in Eisen von *Rhoecus* und *Theodorus*. Letzterer auch Gemmenschneider, und Schnitzer eines *Apollo* mit *Telecles* nach dem ägyptischen Canon.

§. 10. *Smilis* von Aegina: Zeitgenosse der samischen Bildgieſser; Bildwerke.

§. 11. Der Stier des Phalaris von *Perillus*. Colossales Erzwerk zu Samos.

§. 12. Alte Erzwerke in Rom.

§. 13. Gemmenschneiderey. *Mnesarchus* und *Theodorus*. Stempelschneiderey: *Phidon* von Argos. Erste Münzen in Rom.

§. 14. Uralte Mahlerey. *Cleophantus* zu Tarquinium. *Monochroma* und *Polychroma*.

§. 15. Die Griechen in der Kunst Schüler der Aegypter. Aegyptisirende Kunstarbeiten in Griechenland (vergl. Nachträge No. 1.).

§. 16. Noch vorhandene Werke ägyptisirender Kunst: in gebrannter Erde, in Marmor und Stein, in Erz, getrieben und gegossen; in Zeichnungen auf irdenen Gefäſsen (vergl. Nachträge No. 2.). *Polychroma*. *Nummi incusi*.

§. 17. Gegenstände: die Götter- und Heldensage. Die Athletik.

Zweyte Epoche, von Ol. 60. bis Ol. 80.

Der äginetische und altattische Stil.

§. 1. Wie die Kunst allmählig fortschritt.

§. 2. Eigenheit des conventionellen Stils.

§. 3. Verbesserung des Stils durch das Auffassen des Naturgemäſsen.

§. 4. Zwey Stilarten: die äginetische und die attische: das Eigene einer jeden.

§. 5. Die beiden Stile nicht ausschlieſslich einem Volke unter den Griechen eigen. Dazu noch die toscanische Stilart.

§. 6. Aeginetische Meister: 1) Callon: seine Werke, das Zeitalter berichtigt, und Stil. 2) Anaxagoras: Hauptwerk. Bemerkung über

den Kunstbeschreiber *Antigonus*. 3) Glaucias: Siegeswagen des *Gelo;* andere Athletenstatuen. 4) Simon: seine Werke 5) Onatas, der Bedeutendste der Aegineten, Bildner und Mahler zugleich, viele und groſse Werke — auch in der Mahlerey. Bemerkung.

§. 7. Peloponneser: 1) Gitiadas von Sparta: seine Zeit und bedeutende Werke in Erz. Dichter und Architekt. Der letzte spartanische Künstler. 2) Eutelidas und Chrysothemis von Argos: verfertigen gemeinsam Athleten. 3) Aristomedon von Argos: eine Hauptarbeit zu Delphi. 4) Dionysius und Glaucus, ihre theils gröſsern, theils kleinern Werke für *Smicythus* in Olympia. Weihgeschenk von *Phormis*. 5) Ageladas von Argos: seine Schüler. Zeit seiner Thätigkeit und athletische Werke. *Jupiter* zu Naupactus. *Musa* auf dem Helicon. Weihgeschenk der Tarentiner zu Delphi, und Anderes zu Aegiae. 6) Corinthische Künstler: Euchirus, seine Meister und Schüler. Diyllis, Amyclaeus und Chionis: ihre Weihgeschenke der Phocäer zu Delphi; ihre Zeit. 7) Canachus der ältere von Sicyon. Beurtheilung. *Musa* auf dem Helicon. 8) Aristocles von Cydonia. Sein Verhältniſs zu *Sicyon* und zu dem ältern *Canachus*. Sein Sohn und seine beiden Enkel. Werke: *Muse* auf dem Helicon, und zu Olympia eine Gruppe. 9) Menaechmus und Soidas von Naupactus: *Diana Laphria* zu Patrae in Achaia; ihre Zeit.

§. 8. Die Athener: 1) Antenor, wahrscheinlich Schüler des *Endoeus*. Statuen des *Harmodius* und *Aristogiton* weggenommen von *Xerxes* und zurückgegeben von *Antiochus*. Zusammen auf dem Forum von Athen neben den spätern des *Critias* aufgestellt. 2) Hegias; Verhältniſs zu *Callon*, und zu den toskanischen Werken. Seine Zeit. Werke in Rom. 3) Critias, ein attischer Insulaner. Seine Zeit. Werke: *Harmodius* und *Aristogiton*. Statue eines Schwerbewaffneten in Athen.

§. 9. Unter den asiatischen Griechen keine Kunstthätigkeit, aber wohl in den Westgegenden: 1) Demeas von Croton: die Statue des Ringers *Milo* von Croton. 2) Damophilus und Gorgasus: Plastiker und Mahler zu Rom, im Tempel der *Ceres* die ersten griechischen Arbeiten.

§. 10. Arbeiten in Erz zu Rom. Das erstere sichere Werk in Erz im Tempel der *Ceres*.

§. 11. Die Mahlerey des Zeitalters. Mahler und Bildner in einer Person, und nach der Gestaltung gleiche Kenntniſs. 1) Mandrocles von Samos: im Junotempel zu Samos sein Gemälde, den Uebergang des Heeres von *Darius* über den Bosphorus vorstellend. 2) *Damophilus* und *Gorgasus* als Mahler. 3) Cimon von Cleonae. Seine Zeit und Fortschritte. 4) Aglaophon der Vater, und *Neseas:* keine Werke.

§. 12. Noch vorhandene Denkmäler in den drey verschiedenen Stilarten der Zeit: Die toscanischen Monumente in Erz und in Käfersteinen.

§. 13. Anzeige einer Reihe Denkmäler im äginetischen Stil, theils in Marmor, theils auf Vasen.

§. 14. Vergleich obiger Denkmäler unter sich.

§. 15. Allmähliges Fortschreiten vom Rohen zum Naturgemäſsen. — Mangel an Denkmälern des attischen Stils. *Vesta Giustiniani.* Worin das Altattische noch zu erkennen.

Dritte Epoche: erste Stufe, von Ol. 80. bis Ol. 94.

§. 1. Rückblick auf den ersten noch ägyptisirenden Zeitraum.

§. 2. Rückblick auf den zweyten Zeitraum, den äginetischen Stil, und Uebergang zu dem Naturgemäſsen und idealen Stil.

§. 3. Aeuſsere Ursachen der Kunstbeförderung, und wesentliches Bestreben der Künstler.

§. 4. Materialien und Verbesserungen in der Technik.

§. 5. *Phidias:* Leben und Werke.

§. 6. Bemerkungen über den Stil, die Charaktere, und muthmaſslich und wirklich noch vorhandene Ueberreste des *Phidias* und seiner Zeit.

§. 7. Schule des *Phidias:* Alcamenes Werke, und die des Paeonius von Mende. — Agoracritus und seine Werke. *Colotes* der Gehülfe des *Phidias* in Olympia. *Theocosmus* von Megara, sein Verhältniſs zu *Phidias.*

§. 8. *Polyclet,* Geist und Werke.

§. 9. *Myron,* Geist und Leistungen, Verhältniſs zu andern Zeitgenossen.

§. 10. *Pythagoras* von Rhegium. Abkunft in Rücksicht der Schule. Mehr Athleten als Idealwerke. — *Pythagoras* von Samos. Seine Werke.

§. 11. *Calamis,* Zeitgenosse der Vorigen. Sehr mannigfaltig in den Gegenständen. *Praxias* sein Schüler, dessen Arbeit zu Delphi vollendet von *Androsthenes.*

§. 12. Verschiedene Meister derselben Zeit: Telephanes aus Phocis. — Cleoetas, Sohn des *Aristocles,* Erfinder der Ablasses zu Olympia. *Callimachus,* seine Erfindungen, sein Stil, seine Arbeiten. — Socrates der Philosoph, seine Arbeiten und Unterredungen über die Kunst. — *Callon* von Elis, Verfertiger des groſsen Weihgeschenks der Messaner zu Olympia. — Andere Zeitgenossen des *Phidias* und *Polyclet: a)* Ctesilaus, mehrere Arbeiten. *b)* Cydon, die Amazone. *c)* Phradmon, seine Arbeiten. — *Niceratus* von Athen, seine Werke.

§. 13. Kleinbildner derselben Zeit in Silber: *a) Dionysodorus, b) Scymnus*, beide Schüler des *Critias*. — *c) Mys*, seine Arbeiten.

Die Mahler.

§. 14. Die Mahlerey später vervollkommnet als die Bildnerey. — Das einfache Colorit *Polygnot's* vervollkommnet durch *Apollodorus*.

§. 15. Technik der Mahlerey: zwiefach mit dem Pinsel und mit dem Griffel. Bindungsmittel des Mahlers mit dem Pinsel. Die Wachsmahlerey mit dem Griffel. Wachsmahlerey auf Schiffe. Gebrauch eines Firnisses.

§. 16. Die von den Alten bekannten Farbenstoffe. Die ältern Mahler brauchten hievon nur wenige; die berühmtesten nur vier. Luxus von Farben in späterer Zeit.

§. 17. Polygnot von Thasos: Gemälde in Athen, Plataeae, Thespiae und Delphi. Seine Verdienste.

§. 18. Aeltere Zeitgenossen *Polygnots:* Onatas als Mahler; Dionysius von Colophon, und Pauson. Ihre Werke und ihr Verhältniſs zu *Polygnot*.

§. 19. Micon: Seine Werke in Athen. Verhältniſs zu *Polygnot*. Pferde vorzüglich.

§. 20. *Phidias* und sein Bruder *Panaenus*. Thätigkeit des letztern in Athen und zu Olympia.

§. 21. Agatharchus, Erfinder der Scenenmahlerey. Verhältniſs zu *Zeuxis*.

§. 22. Andere Mahler von Ol. 90.: *Cephissodorus, Evenor, Phrylus* und *Aglaophon*, der Bruder von *Polygnot*. Seine Arbeiten für *Alcibiades*. Aussage von den beiden Brüdern.

§. 23. Vasenzeichnungen, besonders eine griechich-hetrurische Patera.

§. 24. Noch vorhandene, theils sichere, theils vermuthliche Denkmäler in der Bildnerey.

Dritte Epoche: Zweyte Stufe, von Ol. 94. bis Ol. 104.

§. 1. Der Stützpunkt der Künste ist jetzt mehr Sparta als Athen. Die Bildner. Hauptfortschritt in der Mahlerey.

§. 2. *Lycius:* Seine Hauptwerke. Zweifel über die Angaben des *Plinius*.

§. 3. *Sostratus:* Lehrer des *Pantias* von Chios, arbeitete mit *Hypatodorus*. Genealogie des jüngern *Pantias*.

§. 4. Schule des *Polyclet.*

§. 5. *Naucydes:* seine Werke. Sein Bruder *Periclet.*

§. 6. *Polyclet II.:* Zeitbestimmung und Werke. Dreyfuſs des *Aristander.*

§. 7. *Canachus II.* und *Aristocles II.* Abstammung. Werke: *Apollo Philesius.* — *Pantias* Abstammung von *Aristocles.* —

§. 8. *Athenodorus* und *Demeas:* Arbeiter für die Denkmäler *Lysander's.*

§. 9. *Antiphanes:* Theilnehmer an den Weihgeschenken des *Lysander.* Sein Schüler *Cleon* und dessen Werke.

§. 10. *Alypus:* Werke, auch Theilnehmer an den Denkmälern *Lysander's.*

§. 11. *Tisander* und *Pison:* Theilnehmer an den Denkmälern *Lysander's.* — Genealogie, worin auſser *Democritus* und *Pison*, auch *Amphion* begriffen. Werk des Letztern.

§. 12. *Patrocles* und *Daedalus: Patrocles,* der Vater, Theilnehmer an den Arbeiten für *Lysander. Daedalus* der Sohn und seine Werke.

§. 13. *Pausanias* und *Samolas*: Theilnehmer an den Weihgeschenken der Tegeaten zu Delphi.

§. 14. *Dinomenes:* seine Werke, und *Apellas:* Siegeswagen der *Cynisca.*

§. 15. *Demophon:* seine Werke in verschiedenen Städten. Wiederhersteller des *Jupiter* zu Olympia.

§. 16. *Thrasymedes:* Statue zu Epidaurus. Zeitalter unsicher.

§. 17. *Demetrius:* sein Stil, Zeitalter und Werke.

§. 18. *Cleomenes* und sein Sohn gleichen Namens: die *Venus* von Medici, und der *Germanicus* in Paris. Vermuthung über ihr Zeitalter.

Die Mahler.

§. 19. Das Colorit auf der Höhe der Reife durch *Apollodor.*

§. 20. *Apollodor:* macht Epoche in dem Colorit; seine Werke.

§. 21. *Zeuxis:* ein Beförderer der Kunst; seine Werke.

§. 22. *Parrhasius:* seine Vorzüge und Werke.

§. 23. *Timanthes:* seine Siege und sinnreichen Erfindungen.

§. 24. *Androcydes:* seine Werke.

§. 25. *Eupompus*: sein Ansehen; neue Schuleintheilung durch ihn bewirkt. Sein Rath an *Lysippus.*

§. 26. *Pamphilus:* seine Wissenschaftlichkeit und seine Schule. Allgemeiner Zeichnungsunterricht durch ihn bewirkt; seine Werke.

Dritte Epoche: Dritte Stufe, von Ol. 104. — Ol. 120.

§. 1. Letzte Steigerung. Blick auf den politischen Zustand der Griechen unter der macedonischen Dynastie.

§. 2. Recension noch vorhandener Monumente aus dem Alexandrischen Zeitalter.

§. 3. Euphranor: Verdienste und Werke. Schriftsteller.

§. 4. Scopas: Verhältniſs zu andern Künstlern. Seine Werke.

§. 5. Praxiteles: Verzeichniſs seiner Werke.

§. 6. Söhne und Schüler des *Praxiteles:* auch Cephisodotus und Xenophon.

§. 7. Bryaxis: Theilnehmer am Mausoleum und andere Werke.

§. 8. Leochares: Theilnehmer am Mausoleum und andere Werke.

§. 9. Timotheus: angeblich auch Mitarbeiter am Mausoleum, andere Werke.

§. 10. Strongylion: seine Werke.

§. 11. Silanion: seine Werke.

§. 12. Sthenis: seine Werke.

§. 13. Lysippus: seine Maximen und Werke.

§. 14. Schule des *Lysippus:* seine Söhne, *Bedas*, *Daippus* und *Euthycrates:* ihre Werke. — *Xenocrates* als Kunstschriftsteller.

§. 15. Ferner waren seine Schüler Tisicrates, Eutychides und Phoenix. Ihre Werke.

§. 16. Chares: Schüler des *Lysippus*; sein Coloſs zu Rhodus, beobachtete Technik dabey. — Andere Bildgieſser aus derselben Zeit: Daetondas, *Chaereas*, *Amphistratus:* ihre Arbeiten.

§. 17. Lysistratus: neues Verfahren bey Darstellung der Bildnisse.

§. 18. Pyrgoteles: der Gemmenschneider *Alexander's*. Bemerkung über Gemmen- und Stempelschneidekunst. Dieselben eher Nachahmer und geschickte Techniker, als Erfinder.

Die Mahler.

§. 1. Höchste Blüthe der Mahlerey von *Philipp* bis zu den ersten Nachfolgern *Alexander's*. Reihe der vorzüglichsten Meister.

§. 2. *Euphranor* und seine Werke; seine Schüler, wovon *Antidotus* der Meister des *Nicias*. *Cydias* der Zeitgenosse *Euphranor's*, seine Argonauten.

§. 3. Nicomachus: seine Werke. Schnelligkeit im Mahlen. Seine

Schüler: *Nicophanes* und dessen Werke; *Corybas.* Ueber *Chaerephanes.*

§. 4. Aristides: worin seine Werke vorzüglich, besonders sein *Bacchus,* von *Mummius* nach Rom versetzt. Seine Söhne. *Aristides* als Encaustikmahler.

§. 5. Melanthius: Verhältniſs zu *Apelles.* Nur ein Gemälde bekannt.

§. 6. Apelles: seine Lehrer und sein mahlerischer Charakter. Bekanntschaft mit *Protogenes,* und ihr Wettstreit. Verhältniſs zu seiner Schule, zum Volke, zu *Alexander* und andern Groſsen. Farben und Firniſs. — Seine Gemälde: Idealwerke sowohl als Porträte. — Thiere. Schüler: *Ctesilochus.*

§. 7. Protogenes, ohne Meister. Schiffmahler, auch Bildner in Erz. Bekanntschaft mit *Apelles.* Sein *Jalysus.* — *Demetrius* der Städtezwinger. — Sein ruhender *Satyr,* und andere Werke, auch Porträte.

§. 8. Pausias: Schule; Encaustiker und Restaurator. Deckenfelder von ihm zuerst gemahlt. *Glycera.* Das Stieropfer. Sicyon ein Hauptsitz der Mahlerey. Seine Schüler: Aristolaus; Mechopanes; Socrates: ihre Werke.

§. 9. Nicias: Charakter seiner Mahlerey. Seine Werke, besonders sein Schattenreich. Sein Schüler *Omphalion* und dessen Arbeiten.

§. 10. Asclepiodorus, Philochares, Theomnestus: Vorzug des erstern auch als Schriftsteller. Arbeiten des Zweyten. *Philochares* und seine Werke.

§. 11. Theon von Samos: Vorzüge und Werke.

§. 12. Antiphilus: sein Meister *Ctesidemus* und dessen Werke. Vorzug; Nebenbuhler des *Apelles.* Verfertiger edler Werke, aber auch Erfinder der Gryllen. Betrachtung darüber; Rhyparographie, Parodie, Arabesken.

§. 13. Echion und Therimachus. Gemälde des erstern. Sein Name verwechselt in *Aëtion.* Heirath *Alexander's* mit *Roxane.*

§. 14. Athenion: Vergleichung mit *Nicias,* seine Werke.

§. 15. Theodorus: seine Werke. Alcimachus, seine Arbeit. Cleanthes und Aregon: ihre gemeinsame Arbeit.

Das mittlere Italien.

§. 16. Kunstbetrieb des mittlern Italiens in dieser Zeit, besonders in Rom, auſser in Holz und gebrannter Erde, auch in Erz. Beyspiele. Werke in Mahlerey.

§. 17. Der Stil gräcisirend, und den hetruscischen in sich aufnehmend, bestätigt durch alte Gemälde. — Gemahlte Grabhöhlen zu Corneto aus späterer Zeit.

§. 18. Die neueste Entdeckung griechischer Gefäſse in Vulci. Die eigentliche Werkstätte noch unsicher. Aber sicher die frühere Bekanntschaft des mittlern Italiens mit griechischer Kunst. — (Vergleiche Nachträge No. 3.)

Vierte Epoche, von Ol. 120. bis Ol. 155.

§. 1. Abnahme der Kunst. Ursachen: innere, äuſsere. Ausgedehnterer Kunstbetrieb. Wenige Künstlernamen, und keine Ueberreste.

§. 2. Hermocles: seine Werke zu Hierapolis in Syrien.

§. 3. Cantharus: Statuen von Athleten. Polyeuctus. Bildniſs des *Demosthenes*.

§. 4. Isigonus, Pyromachus, Stratonicus und Antigonus: Verfertiger gemeinsamer Werke. *Antigonus* Schriftsteller über die Toreutik. *Stratonicus* auch Toreutiker: sein schlafender *Satyr*.

§. 5. *Micon* von Syracus: seine Werke zu Olympia.

§. 6. Mahlerey vernachlässigt sich leicht. Mahler: I. Artemon: seine Werke; auch in der Halle der *Octavia*. II. Clesides: seine Rache an der Königin *Stratonice*. III. Nealces: sein Verhältniſs zu *Aratus*. Werke, und sein Farbenreiber Erigonus, als Lehrer des Pasias. IV. Leontiscus: seine Werke. V. Heraclides und Metrodorus. Der erste Mahler des *Perseus* von Macedonien, der andere zugleich Philosoph in Rom mit *L. Aemilius Paulus*. VI. Sosus: Mosaiker; sein noch erhaltenes Werk in Nachahmung. Andere Mosaikarbeiten der Zeit.

§. 7. Bildwerke ohne Namen der Künstler an verschiedenen Orten: zu Athen, zu Delphi, zu Pergamum, in Syrien von *Antiochus Epiphanes*, auch zu Delos. Kunstpracht in Aegypten von *Ptolemaeus Philadelphus* und *Pt. Philopator*. — In Ambracia, der Residenz des *Pyrrhus*, und in Macedonien, besonders in Pella. In Syracus unter *Hiero II.*, die *Syracusia*. *Victoria* in Rom.

§. 8. Das mittlere Italien: die Kunst allda gräcisirt. Der Coloſs des *Spurius Carvilius*. *Apollo Tuscanicus*. — Erzwerke in Rom zu, und bald nach der Zeit des Hannibalischen Krieges: Götterstatuen aus Strafgeldern. Siegesbogen des *Stertinius*, des *Scipio Africanus*: dessen eigenes Bild im Kapitol. Statuen am Grabmal der Scipionen.

§. 9. Gemälde: *Pacuvius*, Siegesgemälde des *Valerius Messala*, des *T. Sempronius Gracchus*, des *L. Scipio Asiaticus*, des *L. Hostilius Mancinus*.

§. 10. Versetzung fremder Kunstwerke nach Rom: frühere, dann besonders griechische in und nach dem Hannibalischen Kriege. Aus Veii, Praeneste, Vulsinii. — *M. Marcellus* von Syracus, von Capua;

von *Fabius Maximus* aus Tarent der Coloſs des *Hercules* und seine Reiterstatue auf dem Kapitol. — Triumph des *T. Quintius Flamininus* über *Philipp* von Macedonien. Triumph des *M. Fulvius Nobilior* über die Aetolier; seine Tempelbaue. — Eingebrachte Kunstwerke des *L. Scipio* aus seinem asiatischen Feldzuge gegen *Antiochus.* — Die macedonische Kunstbeute des *Aemilius Paulus;* eigene Statue desselben zu Delphi. —

Fünfte Epoche, von 600 — 933 von Rom.

Erster Abschnitt.

§. 1. Das Wiederaufleben der Kunst: die Künstler. Allgemeine Zustände der Völker in Hinsicht der Kunstpflege. Athen vorzugsweise begünstigt, und ein dem Zeitalter entsprechendes Denkmal allda.

§. 2. Die Künstler, hauptsächlich Athener: des *Timocles* und *Timarchides* Werke. Arbeiten der Söhne des letztern, *Dionysius* und *Polycles;* die Söhne von *Polycles.*

§. 3. Arbeiten in Rom für die beiden Tempel des *Metellus.* Andere Arbeiter: *Hermodorus* als Architekt; *Saurus* und *Batrachus* als Architekturbildhauer und Unternehmer, dann die Bildner *Pasiteles, Heliodorus, Polycharmus, Philiscus.*

§. 4. Athen, Kunstschule, und Rom, Pflegestätte der Kunst. Triumphe mit Kunstwerken in Rom seit der Mitte des 6ten Jahrh. — Andere im Anfang des 7ten. Rom Sammelplatz und Mittelpunkt der Kunstübung, hauptsächlich durch Griechen.

§. 5. Die Epoche betrachtet in zwey Abschnitten: der erste noch in der Republik, der zweyte unter den Kaisern bis 933. — Zunahme des Luxus und der Kunstwerke nach *Metellus* und *Mummius;* die Tempel des *Lucullus* und *Brutus;* die des *Marius* und *Catulus;* Halle des *Minutius;* Wiedererbau des Kapitols durch *Sylla.* Die Theater der Aedilen, besonders des *M. Scaurus.* Plünderungen des *Verres.* Triumphe der *Luculle,* weit übertroffen durch *Pompeius* und *Julius Caesar.* — Kunstwerke der Zeit zerstört durch die Ungunst der Zeit.

§. 6. *Pasiteles*, seine Bildwerke und Schriften. — Sein Schüler *Stephanus* und noch vorhandene Statue, und *Menelaus,* Schüler des *Stephanus,* seine Gruppe in der Villa Ludovisi. — Stil dieser Denkmäler. — Der sterbende Fechter, und die Gruppe in der Villa Ludovisi des *Paetus* und der *Arria.*

§. 7. Colotes: Schüler des *Pasiteles.* Der Tisch im Tempel der *Juno* zu Olympia. Zu unterscheiden von einem ältern *Colotes.* —

§. 8. Arcesilaus: Vertrauter des *L. Lucullus*. Werke für *Varro,* für *Caesar* und *Lucullus*. Werke des *Arcesilaus* unter dem Namen *Archesitas*.

§. 9. Coponius: die Statuen der 14 Provinzen, von *Pompeius* unterworfen. Ueberreste. — Decius: seine Arbeit. — Posis: ein geschickter Früchtenarbeiter der Zeit.

§. 10. Silberarbeiter zur Zeit des *Pompeius*.

§. 11. Bildnisse nur wenige aus dem Zeitalter bekannt.

M a h l e r.

§. 12. Mahlereyen in den beiden Tempeln des *Metellus Macedonicus*.

§. 13. Lala von Cyzicus, Bildniſsmahlerin zu Rom in den Jugendjahren des *Varro*. Sopolis und Dionysius.

§. 14. Timomachus: Gemälde für *Julius Caesar*. Andere bedeutende Arbeiten.

§. 15. Arellius: verliebten Temperaments; Einfluſs auf seine Gemälde. Q. Pedius ein edler Römer, nicht ohne Talent, war stumm und starb jung.

§. 16. Die Theaterdecorationen spät bey den Römern im Gebrauch: die Perspektive vortrefflich. — Unter *Sylla* der erste Fuſsboden in Mosaik. Noch Ueberreste.

Fünfte Epoche: Zweyter Abschnitt, von *Augustus* bis *Commodus,* von 725 bis 933.

§. 1. Glückliche Zustände für Kunst und Wissenschaft unter *Caesar Augustus*, und seinen Nachfolgern bis zu den *Antoninen*.

§. 2. Bey aller Pracht der Kaiserregierung nur spärliche Nachrichten und Monumente.

§. 3. Nur wenige Namen bildender Künstler, die für *Augustus* arbeiteten.

§. 4. Denkwürdiges in Hinsicht der Kunst von den Freunden des *Augustus*, besonders von *M. Agrippa:* seine Werke in der Aedilität; das Pantheon und *Diogenes* von Athen; seine Rede in Rücksicht älterer Kunstwerke. *Asinius Pollio's* Monumente. Baue und Zierden des *Tiberius* und der *Livia*.

§. 5. Arbeiten in den Provinzen unter *Augustus:* zu Nicopolis von *Augustus* selbst. Tempel zu Ehren dieses Kaisers, besonders die von *Herodes* dem Groſsen; der Tempel zu Lugdunum.

§. 6. Ueberreste: *M. Agrippa* und seine älteste Tochter; die Familie

des *Atius Balbus; Augustus* als *Jupiter;* die Köpfe am Bogen zu Rimini.

§. 7. Künstler unter den vier folgenden Kaisern: *Chimarus, Menodorus* und *Zenodorus.* Coloſs des *Nero.*

§. 8. Monumente: Statuen des *Tiberius*: das Fuſsgestell zu Puzzuoli mit den 13 Städten Asiens. Köpfe des *Caligula, Agrippina* seine Mutter und zwey Schwestern in Dresden. Statuen des *Claudius* und seiner Familie in Parma. Bildnisse von *Nero, Domitius Corbulo* und *Seneca.*

§. 9. Zustand der Kunst unter den Flaviern. Baue und Auszierungen aus dem goldenen Hause entnommen. Der Bogen des *Titus,* das Forum des *Domitian.* Bildnisse. Statue des *Titus* in Portici.

§. 10. Guter Bestand der Kunst unter den folgenden Kaisern, besonders unter *Traian:* seine Reiterstatue, seine Triumphsäule, die Reliefs am Bogen *Constantin's;* seine Trophäen am Vorplatze des Kapitols.

§. 11. Unter *Hadrian:* Kunstliebe dieses Kaisers, nicht Rom allein, Städte und Provinzen sind Zeugen hievon. Tempel und Statue des *Jupiter Olympicus* in Athen, und andere Werke; noch allda die Bildwerke am Denkmal des *Philopappus.* Die Villa Hadriana, die Fundgrube alter Bildwerke. *Discobolus* des *Myron,* die Centauren von *Aristeas* und *Papias.* Aegyptische Bildwerke der Zeit. Vorzügliche Porträtbilder: besonders von *Hadrian* und *Antinous.* Die Kunst nicht vergleichbar mit den frühern griechischen Denkmälern.

§ 12. Die Kunst unter den *Antoninen:* noch treffliche Bildnisse von *Antonin,* und den beiden *Faustina,* wie von *M. Aurelius, Lucius Verus* und *Commodus.* Acht groſse Reliefs am Bogen *Constantin's,* und die Apotheose *Antonin's* und der *Faustina* am Fuſsgestelle der Säule dieses Kaisers. Reliefs sich auf *M. Aurelius* und die jüngere *Faustina* beziehend, in den beiden Palästen des Kapitols. Reiterstatue des *M. Aurelius* und seine Triumphsäule.

§. 13. *Herodes Atticus:* seine Weihe reicher Bildwerke auf dem Isthmus zu Corinth, zu Olympia, und am Grabmal seiner Gemahlin unweit Rom. —

§. 14. Die Mahlerey nicht weniger im Ansehen, als die Bildkunst. Doch Klage gegen die Mahlerey des Zeitalters.

§. 15. *Vitruv* über die Gegenstände der Wandmahlerey, und Klage gegen die Arabesken, nicht aber gegen das eigentlich Wissenschaftliche in der Mahlerey. Klage des *Plinius* übertrieben.

§. 16. Unter den Mahlern auch edle Römer: *Turpilius* nicht ohne Verdienst, und *Antistius Labeo.* — *Ludius* berühmt in den Prospecten.

§. 17. *Dorotheus* als Copist. *Amulius* mit Wanddecorationen im goldenen Hause sich beschäftigend.

§. 18. Cornelius Pinus und Accius Priscus unter *Vespasian*, letzterer vorzüglich. Diognetus, Lehrer des *M. Aurelius*.

§. 19. Ueberreste alter Mauergemälde: im Grabmal der Nasonen, in der Villa Negroni, in den Thermen des *Titus;* die Aldobrandinische Hochzeit; in den vom Vesuv verschütteten Städten.

§. 20. Die Gegenstände sind, wie sie *Vitruv* angiebt. Art ihrer Ausführung. Nachahmung früherer Werke, fabrikmäſsig entstanden.

§. 21. Ueberreste von Musivarbeiten kommen häufig vor: mit dem Namen von *Dioscorides*. Reitergefecht *Alexander's* gegen die Marden.

§. 22. Gemmenschneidekunst: die Nachrichten spärlich. Namen derselben bis auf *Dioscorides* unter *Augustus*. Andere Namen auf den Steinen eingeschnitten. Fälschungen in solcher Beziehung.

§. 23. Die Zeit solcher Gemmenschneider aus der Arbeit selbst schwer zu bestimmen: dies hauptsächlich nur durch die Gegenstände; auch durch römische Namen der Meister.

§. 24. Noch vorhandene gröſsere Gemmen: In Wien, die siegreich aus Illyrien zurückkehrenden *Tiberius* und *Germanicus*, empfangen von *Augustus* und der *Roma*. In Paris: die Adoption des *Nero* in die Familie der Caesaren: dann auch in Wien noch ein anderer aus der Zeit des *Claudius*.

§. 25. Andere seltene Steine: die Onyxschale in Neapel. Ein Camee mit dem Triumph des *Bacchus* in der vaticanischen Bibliothek; das mantuanische Onyxgefäſs in Braunschweig. Das Balsamfläschchen in Berlin.

§. 26. Gemmenabgüsse in Glas, sehr häufig bey den Alten. Glasflüsse in gröſsern Massen: eine Tafel mit einem *Bacchanal*, und das barberinische Gefäſs im britischen Museo. Figurirte Gefäſse in durchsichtigem Glase.

Sechste Epoche: von 180 bis 330 christlicher Zeitrechnung.

§. 1. Gänzlicher Verfall der Kunst zur Zeit *Constantin's*. Das Sinken schon fühlbar seit den *Antoninen*.

§. 2. Schwierigkeit einer Geschichtschreibung der Kunstzustände der Zeit. Kunstkennerschaft. *Alexander Severus*. Die *Philostrate* als Schriftsteller. Die Mahler *Aristodemus* und *Eumelus*. Gemäldegallerie in Neapolis. — *Callistratus*.

§. 3. Kein Name eines Bildners bekannt; aber noch immer zahllose

Bildwerke. Regierung *Alexander Severus.* Das Lararium dieses Kaisers. Darstellung *Christi* in der frühesten Zeit.

§. 4. Noch vorhandene Bildwerke: Bildnisse hoher Personen und Copien älterer Werke, besonders in Relief auf Särgen, auch in Statuen. Beyspiele. —

§. 5. Noch erträgliche Bildnisse aus der Zeit der *Severer*, aber Verschlimmerung von *Alexander Severus* bis *Constantin.* Statuen dieses Kaisers und seiner Söhne. Die Reliefs an den beiden Bogen des *Septimius Severus,* und an dem Bogen *Constantin's.*

Druckfehler.

Pag. 56 Zeile 2 lies: Ehrengeschenke.
— 67 — 2 von unten lies: *Aegisthus.*
— 87 — 12 — — setze nach hat: ein (;)
— 155 — 16 — — lies: derer. —
— 216 — 11 — — lies: EVENTUS.
Columnentitel pag. 261 lies: THEON.

ERSTER ABSCHNITT.

Geſchichte der bildenden Künste bey den orientaliſchen Völkern.

I. Die Aegypter und die verwandten Völkerstämme.

§. 1. Aegypten ist das Land, worin zuerst sich die Anfänge einer höheren Bildung zeigen, und wovon die Wiſsenschaft und die Kunst in andere Länder und zu andern Völkern überging.

In der Geschichte der Baukunst haben wir von den Denkmälern und der Bauführung der Aegypter ausführlich gehandelt, und zugleich alles das beygebracht, was sich auf die eigenthümliche Lage, das Clima und die Urgeschichte dieses Landes bezieht; doch kannten wir damals, als die Baukunst (im J. 1821) erschien, nur die Denkmäler des eigentlichen Aegyptens. Seitdem haben sich aber auch Nubien und die oberen Nilländer bis Meroe vor uns aufgeschlossen, nebst den verschiedenen, an der Westseite von Aegypten gelegenen Oasen. Ueberall in solchen Ländern finden sich eine nicht geringe Zahl von Denkmälern, den ägyptischen ähnlich: ein Beweis, daſs die Völker, welche solche Gegenden bewohnten, die Bildung mit den Aegyptern theilten, mit dem Unterschiede, daſs bei den Völkern, nach Maaſsgabe sie am Nil aufwärts entfernter von den Aegyptern wohnten, die Denkmäler weniger alt, von geringerer Gröſse, und weniger ansehnlich zu seyn scheinen.

In den Oasen schlieſsen sich dagegen die Monumente sowohl im Stil der Architektur, als in dem der Bildkunst, näher an das Aegyptische an. Ueber Nubien belehren uns besonders die Kupferwerke von ***Belzoni*** und ***Gau***, und über die höheren Nilgegenden, und die Oasen, das Kupferwerk in zwey Abtheilungen von ***Fr. Cailliaud.*** Ueber Aegypten selbst bleibt das Prachtwerk des französischen Feldzuges immer das bewährteste, sey es in Rücksicht der architektonischen, als der bildlichen Denkmäler, wenn gleich seitdem Einzelnes von Einzelnen näher erforscht worden ist, wie von ***Hamilton***, ***Belzoni*** und andern.

Was wir früher für die Baukunst der Aegypter thaten, möchten wir jetzt auch für die Geschichte der bildenden Künste versuchen. Die Hülfsmittel hierzu sind reichlich vorhanden, nicht nur in den angezeigten Kupferwerken, sondern auch in den vielen gröſsern und kleinern Denkmälern, welche in der neuesten Zeit aus Aegypten in die europäischen Sammlungen eingewandert sind, nebst denen, welche schon von Alters her sich in Europa, besonders in Rom, befanden. Ueberall ist den Freunden der Kunst das Studium der ägyptischen Archäologie nicht nur in groſsen Kupferwerken, sondern auch durch anschauliche Vergünstigung so vieler Denkmäler selbst eröffnet.

§. 2. Die Aegypter übten die Bildkunst und die Mahlerei. Sie verstanden das Bilden in jeder Art weicher Stoffe: in Thon, in Wachs, in Teig und in Gips. Noch ist eine Unzahl kleiner Idole in einer Porzellanmasse vorhanden, gebrannt, und gewöhnlich mit einer bald grünlichen, bald bläulichen Glasur überzogen. Bei den Festen des ***Bacchus*** und der ***Luna***, wo es Herkommens war, Schweine zu opfern, bildeten die Aegypter, die zu arm waren, wirkliche Schweine zu opfern, dieselben aus Mehlteig, bücken und schlachteten sie anstatt der wirklichen (***Herod.*** 2, 47.): welche Art der Opferungen auch noch auf die Pythagoräer

übergíng, da sie blutige Opfer verabscheuten. Von Wachs kommen jetzt noch kleine Figürchen in den Sammlungen vor, und nicht selten sind die Mumienmasken mit Kreide oder Gips ſigürlich verziert.

In Holz schnitzte man nicht bloſs kleinere Figuren und Mumienbehältnisse, sondern auch Werke in colossaler Gröſse, wie die Statuen der Oberpriester zu Thebae, oder die Frauen bey dem Grabmal der Tochter des *Mycerinus* zu Sais (*Herod.* 2, 130. und 143.). Auch schnitzten die Aegypter das Elfenbein, und wahrscheinlich war die Erweichung desselben vermittelst des Zythum — ein bierartiges Getränk der Einwohner — die Erfindung der Aegypter (*Diod.* 1, 46. cf. *Plin.* 22, 82. und *Strabo* 17, p. 812.).

Die Technik im Steinmaterial, im weichsten, wie in dem härtesten, verstanden die Aegypter vollkommen, und kein Volk machte so colossale Bildwerke aus Einem Stück, wie sie. Die Beweise geben die noch vorhandenen Denkmäler: in Talk und in Tuf, in Sand- und Kalkstein, in Alabaster, wie in Granit, Basanit und Porphyr. Aber nicht bloſs mit dem Meiſsel verstanden sie den Stein zu bearbeiten; auch das Schneiden und Eingraben in Edelsteine zu Siegeln und zu anderen Zierden war ihnen nicht unbekannt. Nicht nur zeigen es die noch vorhandenen Gemmen, sondern auch die Nachrichten von den eingeschnittenen Steinen des Hohenpriesters der Israeliten, und der Siegelring *Joseph's* (*Genes.* 41, 42. *Exod.* 28, 9—20. cf. *Herod.* 2, 38.).

Das Bearbeiten der Metalle zu Bildwerken waren den Aegyptern nicht weniger bekannt. Nach *Diodor* (1, 15. und 46.) muſsten deren in Gold, Silber und Erz, ehe *Cambyses* Aegypten plünderte, viel vorhanden seyn; und *Herodot* (2, 172.) spricht von einem goldenen Götterbild, welches *Amasis* machen lieſs. Hiemit vergleiche man die Bücher *Mosis* (*Exod.* 20, 23.).

Es giebt aber zwey Arten, Bildwerke aus Metall zu verfertigen. Die eine geschieht durch den Guſs, die andere durch das Treiben mit dem Bunzen. In letzterer Art waren die Cherubim zu den Seiten der Bundeslade gemacht (*Exod.* 37, 7.); gegossen war aber das goldene Kalb (*Exod.* 32, 4. und 8.). Kleinere Figuren in Erz, theils mit dem Bunzen getrieben, theils gegossen, sind in den Sammlungen nicht selten; aber das gröſste gegossene Werk, das wir kennen, im königl. Museo zu Berlin, ist noch nicht eine Elle hoch; — und eben allda finden sich auch Denkmäler von Erz, woran die Umrisse der Figuren, wie auf einer Kupfertafel, eingeschnitten sind. Hiebei kann auch die Technik der *Tabula Bembina* im königl. Museo zu Turin erwähnt werden.

Zu bemerken ist ferner, daſs, wer Edelsteine schnitt, auch verstehen muſste, Stempel in Metall zu schneiden. Aber es ist nicht bekannt, daſs die Aegypter unter den Pharaonen je Münzen geprägt hätten. Der erste, der in Aegypten das Silber prägen lieſs, war der persische, von *Cambyses* eingesetzte Landvogt *Aryandes*, und zwar erst nach dem Beyspiel des Königes *Darius*, der zuerst Goldmünzen schlagen lieſs (*Herod.* 4, 166.). — Man sehe *Böttiger's* Amalthea II. p. 30. und vgl. damit meine Abhandlung über den Erwerb der ägyptischen Alterthümer des Herrn *von Minutoli.* —

In der Malerei mit dem Pinsel waren die Aegypter nicht unerfahren. Sie kannten alle Hauptfarben, und verstanden sie mit leimartigen Stoffen als Bindungsmittel auf den Anwurf der Wände, und auf mit Kreidengrund überzogene Leinwand, auf Papier und Holz aufzutragen. Auf den Mauern der in den Felsen gehauenen Grabmäler, wie zu Thebae und zu Ilithyia kommen Mahlereyen noch häufig vor, und nicht weniger auf Mumienkasten, und kleinern und gröſsern Statuen von Holz, und auf den Papyrusrollen.

Dann waren die Reliefs gewöhnlich farbig angestrichen. Ferner zeigen die Ueberreste, daſs das Befirnissen des Bemalten den Künstlern auch nicht unbekannt war.

§. 3. Aus dem Angegebenen geht hervor, daſs die Aegypter alle zum Kunstbetrieb erforderlichen Materialien kannten, und sie keiner Erfindung entbehrten, welche jede Art von Technik erforderte. Wir wenden uns nun zur Darstellungsweise, welche allerdings sich bei ihnen zu allen Zeiten in einem beschränkten Zustande befand. *Strabo* (17. p. 806.), um eine Idee hievon zu geben, sagt: „Man sehe auf den Wänden Bildwerke, den tyrrhenischen und altgriechischen sehr ähnlich.“ Hiedurch wird angedeutet, daſs die Aegypter gleichsam auf der niedrigsten Stufe des Kunstbetriebes stehen blieben. *Plato* (de leg. 2, p. 656.), der lange in Aegypten zubrachte, sagt: daſs vermöge eines Gesetzes es weder den Mahlern, noch den Bildnern erlaubt sey, irgend eine Neuerung in der Kunst einzuführen; und daher die Kunstwerke, welche vor zehn Tausend Jahren gemacht wären, nicht so alt schienen, und weder häſslicher, noch schöner wären, als diejenigen, welche heut zu Tage gemacht würden. Alle seyen einer und derselben Art.

Diese Zeugnisse der beiden Reisenden werden durch die Ansicht der Denkmäler bestätigt. Alles was unter den Pharaonen gemacht ist, oder auch später unter den Persern, Ptolemäern und Römern von National-Künstlern gemacht seyn mag, trägt dieselbe Art an sich. Nur die Technik zeigt nach Lokalität, Zeit und Materie manchmal einige Verschiedenheit, die aber nicht das Wissenschaftliche, oder das Streben nach einer höhern Vervollkommnung betrifft. — So bemerkt man Einiges in der Ausführung mehr oder weniger sorgsam behandelt. Weichere und weniger harte Steinarten, wie die Tufe, die Sand- und Kalksteine, nahmen nicht die scharfe Bearbeitung an, wie der Syenit, Porphyr und Basanit. In Hinsicht der Lokalität sieht man in den

höhern Nilgegenden nicht jene schlanken und trocknen Formen, und jene gleichartigen Verhältnisse, wie in dem untern Nilthale Aegyptens. Jene sind gleichsam plumper und fleischiger: sie deuten auf eine Art Nachahmungsstil und auf eine spätere Zeit hin.

In Rücksicht der Verhältnisse hielten sich die Aegypter an einen Canon. Nach *Diodor* (1, 98.) theilten sie den Körperbau in ein und zwanzig und einen Vierteltheil ein, und bestimmten darnach die einzelnen Gliedmaſsen des menschlichen Körpers. Selbst griechische Künstler, wie *Telecles* und *Theodorus* von Samos haben darnach gearbeitet. Ein solcher Canon gehörte zu dem Gesetzlichen des ägyptischen Kunstbetriebes; und dadurch ward dem Nachtheil vorgebaut, bald das Ganze einer Figur, bald ihre einzelnen Theile und Gliedmaſsen auf eine ungeschickte oder ungefällige Weise zu verlängern, oder zu verkürzen. Im Falle aber, wo man bei gewissen Figuren von dem gesetzlichen Maaſse abwich, geschah es absichtlich und mit Bewuſstseyn, wie bei den Zwergfiguren des *Phthas*, und seiner Söhne, der Cabiren. Ein solcher Canon hatte aber bei den Aegyptern nicht, wie der spätere Canon bey den Griechen, den edlern organischen Bau des menschlichen Körpers zum Zweck, sondern hauptsächlich nur das geometrische Ebenmaaſs. Auf ein Eigenthümliches und Charakteristisches lieſs sich die ägyptische Kunst nicht ein. Sie individualisirte nicht durch bestimmte Formen, sondern sie unterschied bloſs durch Beyzeichen, seltener durch Stellung, Bewegung und Handlung.

Die Kunst der Aegypter befriedigte sich mit der Bezeichnung der Haupttheile einer Figur: des Kopfes, der Brust, des Unterleibes, der Hüften, Schenkel, Beine und Füſse, des Ober- und Unterarmes und der Hände. Aber auf eine Bezeichnung der Muskeln lieſs sie sich nicht ein, und selbst die Hauptgelenke sind nur nothdürftig angegeben.

Dann unterlieſs sie die Andeutung der kleinern Gelenke an Händen und Füſsen gänzlich.

Die Kopfbildung der Aegypter ist nicht unedel und hält sich zwischen der europäischen und äthiopischen. Die Stirn ist breit, und der Bogen über den Augen gering; die Augen vorliegend und lang geschnitten, mit dem äuſseren Winkel aufwärts. Die Nase breit und flach, die Wangenknochen stark, die Lippen dick, doch nicht negerartig aufgeworfen; der Bart nur angedeutet am Kinne, zur Unterscheidung des Mannes von der Frau.

Die Bildung des Mannes ist gröſstentheils nackt, mit einem gefälteten Schurz um die Hüften gegürtet, bald kürzer, bald länger, auch bis über die Hälfte der Schenkel. Bey priesterlichen und Kriegerfiguren kommen auch längere Gewandungen vor, und Schnabelschuhe an den Füſsen. Ist der Kopf nicht mit einer gefälteten Haube bedeckt, sieht man die Haare geschoren, besonders bei Priesterfiguren. Manchmal kommen auch falsche Haare vor, auch wohl eine einzelne herabhängende Locke, wie bei *Horus* die Locke der Jugend.

Auch die Frauen tragen das Haupt mit Hauben bedeckt, und sind immer in lange faltenlose, anliegende Tuniken gekleidet, von der Brust bis zu den Fuſsknöcheln. Solche Tuniken sind entweder unter der unbedeckten Brust von einem Gurt festgehalten, oder auch durch Bänder, die über die Achseln laufen.

Die Figuren, stehend oder sitzend, haben geringe Bewegung. Die Köpfe sind gerade aussehend, und die Züge des Gesichtes immer dieselben; nicht auf-, nicht ab-, nicht seitwärts sehend. Auge und Mund sind unbewegt. — Die Füſse sind in gleicher Richtung neben einander, oder um ein Geringes einer vor den andern gestellt. Nur bei Kriegerfiguren findet ein mächtiges Ausschreiten statt. Die Arme liegen theils stramm an den Seiten herab, theils sind

die Vorderarme zur Andeutung, oder Festhaltung eines Gegenstandes vorbewegt. Kriegerische Figuren machen auch hier wieder eine Ausnahme; die Arme bewegen sich frey, und reichen manchmal weit aus, doch immer mit ungelenkiger Steifheit. Bewegtere Gestalten kommen auch bey den Verrichtungen des gemeinen Lebens vor, wie bey den Feldarbeiten, bey dem Jagen, Fischen, Vogelstellen, bey den Leibesübungen u. s. w. —

Die Kunst der Aegypter ging von der Hieroglyphik aus. Ihr Bestreben war die Bezeichnung für das Verstehen, nicht für den sinnlichen Reiz. Ihre Darstellung beschränkte sich auf das deutliche Wiedererkennen der Gegenstände. Hierin lag ihre Tendenz und ihr Charakter. Das Stehenbleiben auf demselben Grade der Kunstübung war nicht Mangel des Talents, nicht Unbeholfenheit, sondern Absichtlichkeit; und man nimmt leicht wahr, daſs die Künstler Vollkommneres zu machen verstanden, als sie wirklich machten.

§. 4. Die Gegenstände, welche die Kunst der Aegypter darstellte, beziehen sich theils auf das Mythensystem ihrer Götterwesen, auf ihre Religion, ihre Verehrungen, Opfer und Umzüge, auf den Glauben nach dem Tode, die Leichengebräuche und die Priesterschaft überhaupt; theils auf die Könige: ihre Weihe zum Königthum, ihre Frömmigkeit, und Geschenke an die Götter, auf ihre kriegerischen Züge und Groſsthaten; theils auf die Verwaltung des Rechts, auf Musik und Gymnastik, auf alle Arten Verrichtungen des Landbaues und der Pflanzung, auf die mannigfaltigsten Betriebe und Techniken in dem gemeinen Leben; auf den Stand des Hirten, des Vogelstellers, des Fischers und Schiffers; auf die Handelsgeschäfte u. s. w.; so daſs nichts im öffentlichen Leben vorkam, das nicht ein Gegenstand künstlicher Darstellung ward, wie man noch häufig in den noch vorhandenen Denkmälern ersehen kann.

Nicht minder zahlreiche Gegenstände lieferte das Thierreich: nicht nur die gröſsern vierfüſsigen Thiere und das Geflügel, sondern auch die Fische, die Reptilen und Amphibien. Besonders ward die Bildung der Thierarten beachtet, welche Gegenstände religiöser Verehrung waren, und als Symbole der Götter figurirten.

Dazu kam die Darstellung der Pflanzenwelt, und die groſse Menge künstlicher Zeichen in der Bilderschrift, von denen man bereits an die Tausend zählt, und mit denen alle Wände und Bautheile, selbst Bildsäulen, überdeckt sind.

§. 5. Das Mythensystem oder die Götterlehre der Aegypter zieht zuerst und vorzugsweise die Aufmerksamkeit auf sich. Noch ist dieselbe nicht in dem Grade aufgehellt, wie es zu wünschen wäre. Indessen glauben wir, daſs der Forscher sich einzig an das zu halten habe, was die Alten uns darüber lehren, und vorzüglich *Herodot*, der sich, wie es scheint, am meisten unter den Reisenden in Aegypten angelegen seyn lieſs, sich von dem religiösen Zustande des Landes zu unterrichten. Mit *Herodot* lassen sich die Aussagen anderer vergleichen, und zugleich die Denkmäler in Betracht ziehen.

Ich habe in meiner academischen Schrift — über die Bildung der ägyptischen Gottheiten; mit eilf Steintafeln, Berlin 1821 — früher versucht, das Göttersystem bey den Aegyptern abzuhandeln; und was seitdem von andern über einen solchen Gegenstand geschrieben worden ist, kann mich nicht abhalten, das Wesentliche hievon hier wieder vorzulegen, mit Rücksicht auf die eilf Steintafeln in der gedachten Schrift.

Herodot stellt den ältesten Zustand des Landes als eine Theocratie, oder Priesterherrschaft dar, wo die Götter oder in ihrem Namen die Priester regierten. Anfänglich waren der Götter acht (*Herod.* 2, 46.). Dann kamen vier andere, aus den acht entsprossen, hinzu, so daſs ihre Zahl zwölf

ward. Diese zwölf waren vorhanden 17000 Jahre vor dem Könige *Amasis*, der im Zeitalter des *Cyrus* lebte (*Herod.* 2, 4. und 43.). Endlich wurden aus den zwölf noch fünf neue Gottheiten geboren, welche wie die vorigen, einer nach dem andern regierten, *Horus* in ihrer Reihe der letzte. — Später war keine Geburt von Göttern mehr, so daſs von *Horus* die Regierung auf die Könige überging, deren Dauer bis auf *Amasis*, 15000 Jahre betrug (*Herod.* 2, 144. und 145.).

Nimmt man das System mit den siebzehn Gottheiten näher in Betracht, so mag man nicht abgeneigt seyn, zu glauben, daſs nicht das rohe Ungefähr oder der Zufall einen solchen Zusammenhang von Mythen gestaltete, sondern ein vorbedachtes und ein wissenschaftliches Bestreben dabey zum Grunde lag. Kein Volk im Alterthum scheint ein so durchdachtes und folgereiches Mythensystem gehabt zu haben, wie die Aegypter.

Die ältesten acht ihrer Gottheiten lassen sich als cosmogonische Wesen betrachten, um die Idee der Schöpfung und Weltordnung abzuschlieſsen. Zu den alten acht gesellen sich vier andere als Hauptordner, und als Einführer und Erhalter eines geselligen Zustandes auf der Erde. Dergestalt wurden der Götter zwölf. Fünf, jünger geborne, traten noch bey, als Vollender des ganzen Systems. Diese umfaſsten wesentlich das menschliche Schicksal im Leben und nach dem Tode.

Eine Stelle bey *Theo* von Smyrna (de musica c. 47.) mag vorläufig eine Idee von den alten acht Gottheiten geben. Hiernach setzte *Osiris* zu Ehren derselben einen Denkstein mit den Worten:

> „dem Geiste, dem Himmel, der Sonne, dem Mond, der Erde, der Nacht, dem Tage, und dem Vater all dessen, was ist und was seyn wird, dem *Eros*.“

Hierin scheint, wie bei der mosaischen Schöpfung, die

Idee eines Urgeistes zu liegen, der Dunkel und Hell sondert, den Sternenhimmel baut, Sonne und Mond als Erdlichter und Theiler der Zeit an das Firmament setzet, die Erde schafft, und alles Erschaffene harmonisch verbindet und erhält durch Bewegung, Wärme, Leben und Zeugung.

Der Urgeist heiſst *Vulcanus-Phthas*, wohnend im Mittelpunkt des Weltalls, der unsichtbar dasselbe mit Wärme durchdringt und beseelt. Der Sternhimmel wird bezeichnet durch *Jupiter-Amun*, die Urhelle durch *Minerva-Neith*, das Urdunkel durch *Venus-Athyr*, die Erdenlichter durch *Helios-Phre*, und *Luna-Ioh*, welche durch Wärme und Feuchte die Erde, *Latona-Buto* beleben, und das Lebendige aus ihrem Schooſs hervorrufen, indem der Gott der Liebe, *Pan-Mendes*, die Pflanzen, Thiere und Menschen durch die magnetischen Bande der beiden Geschlechter fesselt, und durch Zeugung die Gattung jeder Ordnung erhält.

Was wir von der Gestaltung und dem Mythus jeder dieser acht Gottheiten näher in Erfahrung bringen, darüber soll Folgendes belehren.

I. VULCANUS PHTHAS. Dieser Gott hatte seinen Prachttempel in Memphis, wovon noch bedeutende Ruinen vorhanden sind (*Hamilton* Aegypt. p. 313.). Er wird der Vater der Götter, besonders der des *Helios*, die Hut von Aegypten, und der König genannt, der in der Götterreihe zuerst regierte. (Vergl. *Diod.* 1, 13. *Amm. Marcell.* 17, 4. *Cic.* de N. D. 3, 21. und 22. *Manetho* bey *Syncellus* p. 51.).

Die Könige wurden, wenigstens später, wie *Ptolemäus Epiphanes*, in dem Tempel des Gottes zu Memphis gekrönt. Abgesandte von allen Göttern und Tempeln des Landes erschienen dabey, und der neue König führte den Haupttitel, Liebling des *Phthas* (der Stein von Rosette).

Nach *Herodot* (3, 37.) war der Gott als Zwerg dargestellt, und die Beschimpfung, die dieser Gestalt von *Cam-*

byses widerfuhr, ist bekannt. Statuarisch kommt der Gott noch in rothem Porphyr im Museo der Universität von Palermo, und im rothen Marmor im Museo Pioclementino vor, beide wie es scheint aus dem römischen Zeitalter. Sie sind nackt, alt, bärtig, kahlköpfig, mit vorgereckter Zunge, dickbäuchig (fast Vorbilder des Bacchischen *Silen*), mit gespreitzten Beinen und herabhängenden Armen stehend vorgestellt. Häufig findet sich die Figur in Porzelan in dem Busen der Mumien, wovon in den Sammlungen nicht leicht Exemplare fehlen. (Siehe meine acad. Schrift Taf. II. 15. 16. 17.). Indessen ist es nicht sicher, ob man in solchen Figuren den mächtigen Gott immer selbst sieht. Auch seine Söhne, die *Cabiren*, hatten ähnliche Gestaltung, und wie *Herodot* beysetzt, ähnlich den *Pataiken*, welche die Phönizier auf dem Vordertheil ihrer Schiffe mit sich herumführten.

Ueber die Ursache einer solchen Miſsgestalt des höchsten der Götter findet sich keine Andeutung. Lag hiebey das ursprünglich Formlose, wie bey der Idee des *Chaos* in der griechischen Mythe, zum Grunde? — Nach *Manetho* (bey *Sincellus* p. 51.) schrieb man dem *Vulcan* keine bestimmte Zeit zu, weil er als das Feuer von Urbeginn Tag und Nacht leuchte. Nach *Aelian* (N. Anim. 12, 7.) waren ihm unter den Thieren die Löwen heilig, als die feurigsten und mächtigsten der Thiere. Die Griechen schienen für *Phthas* keine entsprechendere Benennung, als die von *Hephaestos* zu finden, worin die Idee des Feuergottes, und Werkmeisters, als Schöpfers des Weltbaues, hauptsächlich hervortritt. In dem griechischen Mythensystem erhielt aber der Feuergott den hohen Rang nicht, wie bey den Aegyptern, und nach dem Milderungssystem, welches die griechische Kunst für die Bildung der Götter annahm, und daher nicht nur alles Thierische, sondern auch alles Niedrige entfernte, erhielt der griechische *Vulcan* eine seinem Charakter ge-

mäſse, edle Bildung, doch mit der Andeutung des Hinkens. Was aber die Söhne des *Phthas*, die *Cabiren*, betrifft, so scheint die griechische Vorstellungsweise die Idee der ägyptischen nicht ganz entfernt zu haben. In einem Relief, früher in der königl. preuſsischen, jetzt in der Pariser Sammlung (S. *Hirt's* Bilderbuch II. Taf. 27. 1.) sieht man den Gott in seiner Werkstatt, wo der erste *Cabir*, oder Werkmeister, noch sehr viel von der Silenischen Zwerggestalt der ägyptischen *Cabiren* an sich trägt.

II. Jupiter-Amun. Der Haupttempel dieses Gottes war zu Thebae, wovon man die groſsen Ruinen noch an dem Orte Carnak sieht. Andere Ruinen von Tempeln, die dem Gotte geweiht waren, giebt es noch in Esneh und auf der Insel Elephantina. In allen drey Heiligthümern findet sich noch eine groſse Anzahl Bildwerke, die sich auf den Gott beziehen. Er wird thronend und stehend, mit dem Kopfe des Widders und mit Zepter und Nilschlüssel dargestellt. Die Maske des Widders nahm der Gott um, als er sich seinem Sohne *Hercules* zeigen wollte. Als cosmogonischer Gott war *Amun* der gestirnte Himmel, der *Uranos* der Griechen. Er führte aber zugleich nach der *Rüppelschen* Inschrift den Namen *Chnubis*. Als Landesgott scheint *Amun* auch als Erfinder der Schifffahrt verehrt worden zu seyn. Man sieht seine Figur mit ausgebreiteten Flügeln stehend, den Mast mit dem ausgespannten Segel in der Rechten, und den Nilschlüssel in der Linken haltend (Taf. II. 12.) Dann kommt in den Denkmälern das heilige Schiff des Gottes vor, bald auf einer Unterlage ruhend, bald auf den Schultern einer Anzahl Priester getragen. Hiemit war die Ceremonie verbunden, das Schiff alle Jahre aus dem Tempel des Gottes den Fluſs wie zu einer Reise nach der Libyschen Seite zu übersetzen, und nach einiger Zeit wieder zurückzubringen. Dies erinnert an das Orakel des *Jupiter-Amun* in der groſsen Oasis, welches von The-

bae aus gestiftet ward, und wo der Gott, wenn er Orakel ertheilte, auf ein Schiff gesetzt, und von den Priestern auf den Schultern umhergetragen ward. — Die Griechen gaben dem *Amun* die Bildung des *Jupiter*, mit dem Zusatz der Widderhörner, die an den Schläfen sich um die Ohren winden; Symbole, welche dann auch auf seinen Sohn *Alexander* übergingen.

III. Minerva-Neith. Der Haupttempel der Göttin war zu Sais. Sie ward aber zugleich mit *Amun* in einem gemeinsamen Heiligthum zu Latopolis-Esneh verehrt (*Strabo* 17. p. 817. cf. *Letronne* p. 450.), wovon die Ruinen mit vielen Bildwerken noch vorhanden sind, die den *Amun* immer mit einer Göttin vorstellen, welche die Maske eines Löwenkopfes trägt, so wie *Amun* die eines Widders.

Hieraus scheint hervorzugehen, daſs die Löwengöttin keine andere als die *Minerva* der Aegypter sey. Eine Bestätigung können auch die vielen Granitstatuen geben, welche aus dem Tempel des *Amun* zu Thebae in der neuesten Zeit in die europäischen Sammlungen übergingen. Berlin allein besitzt deren mehrere. Sie scheint aber auch ganz menschlich dargestellt worden zu seyn. Wir schlieſsen dies aus den Bildwerken im Tempel *Amun's* in Elephantina, wo eine Göttin im Verhältniſs zu *Amun* mehrmals vorkommt, theils thronend, theils stehend (vergl. Taf. I. 8. 9. 10. Taf. IV. 35. 36. und Taf. V. 33. 34. 37.).

Aber welche Gottheit vertrat die Löwengöttin in dem cosmogonischen System der Aegypter? — Wir glauben das Urlicht, den Tag, im Sinn, wie das Licht und der Tag in der mosaischen Schöpfung früher ist, als die beiden Erdenlichter, Sonne und Mond. Hierauf scheint sich auch das Nachtfest zu Sais zu beziehen, wo alles mit Lampen erleuchtet war, welche Nacht auf ähnliche Weise in ganz Aegypten gefeiert ward (*Herod.* 2, 59. und 62.). Auch mag es daher kommen, daſs die Löwenmähnen um den

Hals

Hals der Göttin gleich Strahlen gebildet sind (Taf. IV. 35. 36.).

Warum aber die Griechen diese Lichtgöttin *Minerva* nannten, und die Saiter später die Göttin auf ihren Münzen unter dem Bilde der kriegerischen *Minerva* vorstellten, dazu mochten die Griechen schon durch den Löwenkopf der Göttin veranlaſst worden seyn, weil der Löwe das Sinnbild des Muthes und der Unerschrockenheit ist. Dann kommt unter den weiblichen Gottheiten die Löwengöttin allein in der Procession anderer kriegerischer Götter vor, wo sie als Abzeichen Schwerdt und Bogen trägt (Taf. V. 37.). Es war gleichsam der Volksmythus, der die *Neith* zur Kriegsgöttin machte, und als solche ging sie zu den Griechen über. Doch war der Urmythus der Lichtgöttin bey den Griechen dadurch, daſs die *Minerva* zugleich als Göttin der Weisheit angesehen ward, nicht ganz verwischt.

IV. Venus-Athyr. Diese Göttin ward in mehreren Städten zugleich mit einer weiſsen Kuh, ihrem Sinnbilde, verehrt, besonders zu Atarbechis (Aphroditopolis, jetzt Bebek el Haggar) und zu Tentyris, an beyden Orten noch mit ansehnlichen Ueberresten.

So wie nach der cosmogonischen Ordnung in der *Minerva* der Tag, oder das Urlicht, ward in der *Venus* die Nacht, oder das Urdunkel dargestellt, beides vor der Schöpfung von Sonne und Mond, wie in der mosaischen Schöpfung. — Auch wird bey *Hesychius* (v. Scotia cf. hymn. *Orph.* in Suff. Noctis V. 2.) die Göttin die dunkle *Venus* genannt, und bey *Horapollo* (1, 11.) ist *Juno*, das ist: *Venus Urania* oder *Coelestis*, die untere Hemisphäre, so wie *Minerva* die obere. Die Göttin, immer menschlich gebildet, nur manchmal mit Kuhohren, und auf dem Kopfe mit einer Haube aus dem Balge des langhalsigen Geiers, ist bald thronend, bald stehend gebildet, auch in Gesellschaft von einem oder zwey Knaben, der eine den gemei-

nen, der andere den himmlischen *Eros* vorstellend (*Plutarch.* amat. p. 764. vergl. Taf. V. 38—42.). Nach *Aelian* (de N. An. 10, 27.) ward die Göttin auch zu Chusae als *Urania* oder *Coelestis* verehrt; und daher finden wir die Göttin auch in der Inscription von *Rüppel* geradezu *Juno*, mit dem Beysatz des ägyptischen Namens *Satis*, genannt. Auf den ägyptischen Kaisermünzen hält *Venus* das Zepter und einen Vogel auf der Hand. Auch tritt, wie im griechischen Mythus, ihr Verhältniſs zu *Mars* hervor. Nach *Horapollo* (1, 8.) wurden sie zusammen unter zwey Falken oder Krähen vorgestellt, und so sehen wir sie noch auf den ägyptischen Kaisermünzen (*Tochon* médailles d'Égypte p. 303.).

V. Helios-Phre. Der Haupttempel des Gottes war zu Heliopolis. Für seinen Vater hielt man den *Vulcan*, und für seine Mutter die *Minerva*. In der Inschrift von Rosette wird er neben *Phthas* genannt, als der Gott der obern und untern Regionen; und so wie *Ptolemaeus Epiphanes* der Liebling der *Phthas* genannt wird, so hieſs er zugleich der Sohn des *Helios*. Für Söhne des *Helios* gelten auch *Osiris* und *Horus*; und so wie *Helios* der Herr des Himmels hieſs, so galt *Horus* für den Herrn der Jahreszeiten. *Phre* war der ägyptische Name; er kommt aber auch unter dem von *Mandulis* vor (*Letronne* p. 479.).

Nach *Horapollo* (1, 6.) ward er mit dem Kopfe des Falken gebildet; und so erscheint er in den Denkmälern immer (Taf. I. 1. II. 19. 21. III. 22. 23. V. 39. 41.), auch auf den beiden groſsen Obelisken, welche *Augustus* von Heliopolis nach Rom bringen lieſs, und dem Sonnengotte weihte (vergl. Gesch. der Bauk. II. p. 272.). *Helios* verleiht mit *Thoth* den Königen die Obermacht, krönt und weiht sie ein.

Im cosmogonischen System gilt *Helios* für das Tageslicht der Erde, und ist die Emanation der Tageshelle, der

über dem Sonnengotte thronenden Mutter ***Minerva***, und des im Mittelpunkt des Weltalls thronenden Vaters ***Vulcanus.*** Anderseits sind wieder Emanationen des ***Helios*** die ägyptischen Erdengötter ***Osiris*** und ***Horus.***

Noch bemerken wir, daſs die falkenköpfigen Figuren auch in der Mehrzahl neben einander vorkommen, wodurch es scheint, daſs ***Helios*** auch seine dienstbaren Dämonen hatte, so wie ***Phthas*** seine Cabiren. Falken wurden in den Tempeln auch lebendig unterhalten, wie zu Philae (***Strabo*** 17. p. 818. vergl. Taf. III. 26. 27.). Bey dem griechischen ***Helios*** scheint der Rabe den Falken ersetzt zu haben.

VI. Luna-Pi-Ioh. So wie ***Helios*** im cosmogonischen System als Emanation der Tageshelle und des Urfeuers das Tageslicht für die Erde ist, so war die ***Luna*** als Emanation aus denselben Quellen die nächtliche Helle für die Erde. Aber so wie der Mythus des ***Helios*** durch den des ***Osiris*** und ***Horus*** getrübt ward, so geschah ein Aehnliches mit dem Mythus der ***Luna*** durch den der ***Isis*** und ***Diana-Bubastis.*** Auch in den Denkmälern läſst sich die Bildung dieser Göttinnen schwer erkennen und von einander trennen. Die Vorstellung der thronenden Göttin mit den Hörnern auf dem Kopfe und der Scheibe dazwischen, kann gleichmäſsig auf ***Isis*** und ***Luna*** hindeuten, und bey dem Symbol der Katze läſst sich eben so gut an ***Diana*** als an ***Luna*** denken. Diese Mischungen genannter Gottheiten sind eben so auf die Griechen übergegangen; und ***Diana, Luna, Lucina*** und ***Ilithyia*** lassen sich auch im griechischen Mythus nicht trennen. Als ***Ilithyia*** kommt die Göttin in einer interessanten Vorstellung vor, wo eine Kreiſsende eben entbunden wird (Taf. XI. 80.). Dann scheint eine Stelle bey ***Plutarch*** (de Is. et Osir. p. 368.) auf eine besondere Darstellung hinzudeuten. Hiernach nannten die Aegypter die ***Luna*** die Mutter des ***Cosmus,*** und als solcher eigneten sie

ihr eine mannweibliche Natur an, so daſs sie von *Helios* geschwängert, den Erzeugungsstoff wieder von sich spritze, und in dem Aether umhersäe. Daher auch nach *Jablonski* (Panth. 3, 1.) der Name des Mondes: *Pi-Ioh*, nicht weiblich, sondern männlich laute. Hievon sind in dem Werke der französischen Expedition interessante Vorstellungen auf uns gekommen (Taf. IV. 30.), wobey man auch die ausführliche Beschreibung nachsehen kann. Wir fügen bloſs bey: „daſs die Figur, wesentlich als Mann gebildet, nichts Weibliches zeigt, als die weibliche lange Tunica von den Hüften bis zu den Fuſsknöcheln.“

VII. Latona-Buto. Die Göttin hatte ihren Prachttempel zu Buto, mit dem angesehensten Orakel in ganz Aegypten. Zu ihrem Mythus gehört, daſs *Isis* ihre Kinder, *Horus-Apollo* und *Diana-Bubastis*, um sie der Verfolgung des *Typhon* zu entziehen, der *Latona* zur Ernährung und Erziehung übergab. Auch die Kinder hatten allda ihr Heiligthum. Dann hatte *Apollo* noch insbesondere einen groſsen Tempel auf der nahe liegenden schwimmenden Insel (*Herod.* 2, 155. und 156.). Unter den heiligen Thieren wurden die Spitzmäuse und Falken zum Begraben nach Buto gesandt, jene der *Latona* und diese dem *Horus* heilig (*Herod.* 2, 67.). Auch berichtet *Aelian* (de nat. an. 10, 37.), daſs das Ichneumon der Göttin geheiligt war.

Ohne Zweifel bewog der Delische Mythus der *Latona* und ihrer Kinder den *Herodot*, der *Buto* den Namen *Latona* zu geben. Im cosmogonischen System scheint *Buto* die Erde — *Tellus* — bezeichnet zu haben. Dies scheint auch die *Rüppelische* Inschrift zu bestätigen, wo der ägyptische Name *Anucis* mit dem griechischen *Estia* vorkommt. *Buto* war der Name des Orts, *Anucis* der Name der Göttin, welcher in der Uebersetzung *Estia* — Erdgöttin — lautete. Hierauf zielen auch die Spuren anderer griechischer Mythen, wornach *Tellus* früher ein Orakel in Olym-

pia hatte (*Paus.* 5, 14.), und ihr auch ursprünglich das Orakel zu Delphi angehörte (*Paus.* 10, 5.), welches dann auf *Apollo* überging. — Hier tritt also das Verhältniſs dieses Gottes zur *Latona* in *Buto* wieder vor.

Ueber die Bildung der *Latona-Anucis* erfahren wir nichts. Es kommt aber eine Göttin als Nährmutter des *Horus* und der *Diana*, und dies zugleich mit *Helios*, dem Vater des *Horus*, vor, so daſs sich nur die *Latona* in der Göttin erkennen läſst. Sie hat aber nichts Ausgezeichnetes von andern Muttergöttinnen, deren Geierhaube sie auch trägt (Taf. I. 1. 2. 3. 4. 6.). Ferner erscheint die Göttin in einem Zuge von mehrern andern, wo sie ein Instrument in der Hand hält, was wir einen tragbaren Nilmesser nennen, und auf dessen unterm Ring eine Spitzmaus, das Symbol der *Buto*, sitzt (Taf. I. 6.).

VIII. Pan-Mendes. Der Gott hatte seinen Haupttempel zu Mendesium, und ein anderes Heiligthum zu Panopolis in Oberägypten, bestätigt durch eine noch vorhandene Inschrift bey *Hamilton* (Aegypt. p. 263.). Nach *Strabo* (17. p. 822.) hatte *Pan* auch in Meroe seine Heiligthümer. Man findet aber unter den Denkmälern jener Gegenden bey *Cailliaud* nichts, was auf seine Gottheit Bezug hätte. Seine Bildung war von der des griechischen *Pan* nicht verschieden: er hatte eine Mannesgestalt mit Bocksfüſsen, und einer bocksähnlichen Gesichtsbildung mit Hörnern und langen Ohren (*Herod.* 2, 46. und 145.). Die Böcke waren ihm heilig, die auch lebendig im Tempelumfang unterhalten wurden, und daher die Frauen, sich mit dem Bocke zu begatten, keine Scheu hatten, um sich die Gunst des Gottes zu erwerben. Auffallend ist es aber, daſs bis jetzt unter den Denkmälern noch kein Bild des Gottes entdeckt ist. Nur auf einer Mendesischen Münze *Hadrian's* kommt der Gott als ein wirklicher *Pan* vor, verschieden von einer Panopolitanischen Münze des *Marcus Aurelius*, wo der Gott nach

dem Milderungssystem als eine edle, bärtige Gestalt mit dem Modius auf dem Kopfe, und angethan mit einer langen Tunica mit dem Mantel darüber, erscheint, den Bock als Symbol auf der ausgestreckten Rechten haltend.

Ausdrücklich sagt *Herodot* (l. c.), daſs *Pan* zu den acht ältesten Gottheiten gehöre, und im cosmogonischen System stellte er jene Macht vor, die durch die magnetischen Bande der beiden Geschlechter Pflanzen, Thiere und Menschen fesselt, und durch Zeugung das Geschlecht jeder Ordnung erhält.

Die bocksartige Bildung dieser göttlichen Gestalt scheint deswegen gewählt worden zu seyn, weil in keinem Thiere der Geschlechtstrieb so stark hervortritt, als in dem Bock- und Ziegengeschlecht. Eine Gemme (S. *Hirt's* Bilderb. Taf. 21. 5.) scheint sich auf die cosmogonische Idee der Aegypter zu beziehen. In dem vom Thierkreise eingeschlossenen Felde sieht man den Bändiger und Einiger des Weltalls in seiner gewöhnlichen Vorstellung mit erregtem Gliede auf der Tuba blasend, indem sich der Bock, sein Sinnbild, an einem brennenden Altar emporrichtet. — Und so war *Pan* nach *Theo* von Smyrna jener *Eros*, der der Vater ist all' dessen, was ist und was seyn wird.

§. 6. Die alten acht Gottheiten schlossen bey den Aegyptern die Idee des Welltbaues und der Schöpfung ab. Aber diesen cosmogonischen Götterwesen muſsten andere hinzutreten zur physischen und sittlichen Ordnung der Welt. Solcher Götter gab es vier: *Hercules*, *Mars* und die beiden *Mercurius*, so daſs mit den alten acht jetzt zwölf wurden. Die Erde, worauf das vornehmste Geschöpf, der Mensch, leben, und sich nach allen seinen Anlagen und Kräften entwickeln sollte, muſste erkämpft und errungen werden, erkämpft durch die Uebermacht über schädliche Thiere, errungen durch wegzuräumende Hindernisse, welche ausgedehnte Sümpfe, und zu üppiger Pflanzenwuchs an einer,

und zu groſse Dürre und Trockenheit an der andern Seite, so wie unwegsame Gebirge und Abstürze, sich dem Leben und dem geselligen Verein entgegensetzten.

Hercules und *Mars* erschienen. Der erste zur Bekämpfung der Naturhindernisse, der andere zur Dämpfung des Unbändigen im Menschen. Zur Erhaltung des Bezwungenen, damit die Bande sich nicht löseten, war Klugheit und Wachsamkeit nöthig. *Hermes-Anubis* trat auf als Ordner der geselligen Verhältnisse, und als Vermittler alles Frevels. Aber nicht bloſs Zwang sollte bestehen, und die Thätigkeit anregen. Auch geistig sollte sich der Mensch zur Gesittigung heranbilden, mancherley Erfindungen, Schrift, Wissenschaft und Kunst sollten auch seinen Geist in Thätigkeit setzen, ihn gegen Wahn schützen, und seinen Sinn zur Freyheit erheben, welche erst die wahre Würde des menschlichen Daseyns bestimmt. Der Gott, welcher den Menschen auf diese Stufe führte, war *Hermes-Thoth.* So traten zu den cosmogonischen acht die vier Grundordner des menschlichen Gedeihens, und da dies gut war, so wurden der Götter zwölf.

Ueber Verehrung und Bildung der letztern vier läſst sich Folgendes ermitteln:

IX. Hercules-Chon. Bey *Letronne* p. 481. auch *Gomos* genannt. Er hatte einen Tempel am Ausflusse des Canopischen Nilarmes, und in der Heptanomis war die Stadt Heracleopolis nach ihm genannt. Nach *Strabo* (17. p. 822.) hatte der Gott auch Verehrung in Meroe, und wirklich kommt dessen Bildung mit dem Löwenkopf noch in den von *Cailliaud* (Pl. XVII. und XVIII.) publicirten Denkmälern vor.

Die ägyptischen Kaisermünzen zeigen uns den Gott immer in der Gestaltung des griechischen *Hercules*, ein Beweis, daſs die Idee des Starken und Streitbaren auch die vorherrschende bey dem ägyptischen *Hercules* war. Be-

kannt ist der Mythus, daſs, als er seinen Vater *Amun* sehen wollte, dieser ihm mit der Maske des Widders erschien. Vorstellungen, die sich auf diese Zusammenkunft beziehen, sieht man noch in dem Tempel *Amun's* auf der Insel Elephantina, wo *Hercules* ganz menschlich, wie ein jugendlicher *Heros*, von dem Vater umarmt wird, in Beyseyn einer ganz menschlich gestalteten Göttin, wahrscheinlich *Minerva* (Taf. I. 9.). Es giebt aber auch eine Anzahl Denkmäler, wo männliche, Götterfiguren, so wie *Minerva*, die Löwenmaske tragen, und bald mit einem, bald auch mit zwey Schwerdtern bewaffnet vorkommen. Auch sieht man solche löwenköpfige Götter zwey zu zwey sich die Hand reichen, wobey man leicht an *Hercules* und *Mars* zugleich denken wird (Taf. IV. 43. 44. 45.). Denn nach *Horapollo* (1, 17. und 21.) war der Löwe das Sinnbild des Muthes, der Stärke und der Wachsamkeit, Eigenschaften, die den *Hercules* und *Mars* wesentlich bezeichnen. Weniger Beachtung verdient *Hesychius*, der den *Hercules Gigon* nennt, und denselben wie die Pataiken bey den Phöniziern gestaltet angiebt, — also wie die Cabiren, die Söhne *Vulcan's*, in Zwerggestalt.

X. Mars-Artes. *Herodot* (2, 59. 63. 83.) nennt das Orakel, den Tempel und das Jahresfest des *Mars* zu Papremis. Nach dem Lokalmythus soll *Mars*, in der Fremde erzogen, zurückgekommen seyn, um der Mutter in dem Tempel, wo sie sich aufhielt, beyzuwohnen. Darüber entstand ein Streit der Einwohner mit den Priestern, welche den Fremdling nicht zulassen wollten. Endlich drang der Gott doch zu der Mutter ein. Diese Jahresfeierlichkeit war eingerichtet zur Erinnerung, daſs kein Mann das Weib in einem Tempelhause erkennen soll. Dabey bemerkt *Herodot* (2, 71.), daſs den Papremiten das Nilpferd heilig war, wahrscheinlich aus dem Grunde, den *Plutarch* (de Is. et Os. p. 363.) angiebt, daſs das Nilpferd sich mit Gewalt

mit der Mutter begatte. Der Name der Mutter wird nicht genannt. Allein nach *Horapollo* (1, 8.) waren, so wie bey den Griechen, *Mars* und *Venus* auch bey den Aegyptern ein Liebespaar, welches sie durch zwey Falken oder Krähen darstellten.

Auch zu Sebennytus und Leontopolis hatte *Mars* Verehrung; und so sehen wir auf den Kaisermünzen den Gott im kriegerischen Costüm vorgestellt, den Löwen, als Sinnbild des Muthes, auf der ausgestreckten Rechten tragend; und so läſst sich mit groſser Wahrscheinlichkeit schlieſsen, daſs *Mars* wie *Hercules* mit der Löwenmaske vorgestellt ward. — Im Verhältniſs zur *Venus* kommt er auch als ein menschlich gebildeter jugendlicher Gott vor, theils stehend, theils thronend: die Hinterecke des Thrones bald mit ein paar gebundenen Gefangenen, bald mit dem Löwen geziert, Anspielungen, die hauptsächlich auf *Mars* gehen (Taf. V. 39. 40. 41.).

Noch kommen Denkmäler auf den sogenannten Tempelflügeln, wie in Thebae, Apollinopolis magna und Philae vor, wo eine heroische Gestalt ein ganzes Bündel gefangener Feinde am Schopf hält, und mit einem Streich der Streitaxt vertilgt (Taf. VI. 46.). Daraus ging früher die Vermuthung hervor, daſs auch unter solcher Darstellung der kriegerische Gott dargestellt seyn möchte. Allein seitdem Herr *Cailliaud* (Pl. XVI. XLVI. und LXI.) uns ähnliche Abbildungen aus den obern Nilgegenden gegeben hat, worunter sich auch kriegerische Frauen befinden, welche die gebundenen Feinde auf ganz ähnliche Weise vertilgen; so läſst sich hiebey nur an siegreiche Könige und Königinnen denken. Und bekannt ist es, daſs es in den obern Nilgegenden solche kriegerische Frauen gab, die unter dem Namen *Condace* regierten. Noch unter *Augustus* ward eine Königin dieses Namens von den Römern unter Anführung des *Petronius* besiegt (*Strabo* 17. p. 821.).

XI. Hermes-Anubis. Bey den Griechen gab es nach dem Vorgang der Aegypter zwey *Hermes*, ein jugendlicher unbärtiger, und ein älterer mit dem Bart, die aber in einen Mythus zusammenflossen, indem sie sich in Aegypten getrennt hielten, und jeder seine besonderen Heiligthümer und Gestaltung hatte. Nach *Strabo* gab es drey Städte mit dem Namen Hermopolis, und zwey mit dem Namen Cynopolis. In der Stadt mit letzterm Namen in der Heptanomis bemerkt der Geograph (cf. *Steph. Byz.* und *Clem. Alex.* in Prorept. p. 15.), daſs allda *Anubis* und die Hunde verehrt würden, im Nomos von Hermopolis aber der Cynocephalus, eine Affenart, die eine dem Hunde ähnlichen Kopf habe (cf. *Aelian.* de nat. an. 4, 46.).

Ueber die Bildung des *Anubis* ist kein Zweifel. Er hatte den Kopf eines Hundes mit länglicher Schnautze und spitzen Ohren (*Diod.* 1, 87. cf. Taf. VI. 52. 53.). Er führte die Hut über Aegypten. Seine Gestaltung kommt auch in der Mehrzahl neben einander vor, ein Beweis, daſs er auch, wie *Vulcan* und *Helios*, dienstbare Helfer hatte, vielleicht wie bey den Griechen die *Camilli* oder *Casmili*. *Hermes-Anubis* kommt in einer römischen Marmorstatue auf dem Capitol noch mit dem Hundskopfe gebildet vor, der als Attribute den Caduceus und einen Palmzweig trägt; letzteren als Vorsteher der Gymnastik, womit man die Sieger belohnte.

XII. Hermes-Thoth. Der Gott hatte besonders Verehrung zu Hermopolis in der Heptanomis. Er war theils mit dem Kopf des Ibis, theils mit dem des Cynocephalus gebildet, zwey Thierarten, die ihm heilig waren. Er galt als der Erfinder der Schrift, der Arithmetik, Geometrie und Sternkunde. Er ordnete den Götterdienst, richtete die Palästra ein, erfand die Leyer und pflanzte den Oelbaum (*Plato* in Phaed. tom. 3. p. 274. in Phileb. tom 2. p. 18. Ed. Bip. cf. *Diod.* 1 15. 16.).

Als *Hermes Agoreus* hatte er eine Kapelle auf dem Markte zu Bubastus. Seine Vorstellung ist nicht bloſs mit Zepter und Schlüssel, sondern auch mit einer Hand den Nilmesser haltend, und mit dem Stylus in der andern den Grad der Wasserhöhe anzeigend. Auch steht er in der einen Hand die Papyrusrolle, und in der andern den Stylus haltend, oder die Rechte als Redner emporhebend, eine Geberdung, welche auch auf die Redner bey den Griechen und Römern überging. Dann sieht man den Gott mit *Helios* zugleich die Weihe der Könige vollziehen. Bey dem Todtengericht des *Osiris* erscheint er als Archivar, der die Rollen über die Todten führt, und als Gott unpartheyischer Rechtssprüche (vergl. Taf. VI. 54. 55. 48. 49. Taf. II. 21. Taf. V. 40.). In kleinen Porzellanfiguren, auch in Erz und in Stickerey kommt er auf Mumien vor, gebildet mit dem Kopf des Cynocephalus. Auf den Münzen von Hermopolis aus der Kaiserzeit erscheint *Thoth* mit dem Kopfe eines bärtigen Mannes, wie der alte *Hermes* der Griechen die Lotusblume über der Scheitel tragend, mit dem Mantel bekleidet und mit dem Caduceus. Im Felde der Münze steht auf einem Untersatze entweder der Ibis oder der Affe, der mit dem Griffel auf eine Tafel schreibt. Nach neu entdeckten Inschriften heiſst *Hermes* auch *Paytnuphis* und *Petensenes;* aber ob unter solchen Namen *Thoth* oder *Anubis* zu verstehen sey, bleibt unsicher (S. *Letronne* p. 343. und p. 476.).

§. 7. Zu den acht cosmogonischen Götterwesen, und zu den vier Hauptordnern der irdischen Dinge traten nun zu den zwölf noch die fünf Ergänzungsgottheiten, wie es scheint, hauptsächlich örtliche, auf das Aegyptenland sich beziehende Götterwesen. Diese sind *Osiris*, *Isis*, *Horus*, *Bubastis* und *Typhon*.

Osiris, als Herr des Nilflusses, beginnt den Anbau im Nilthale. Er zieht Canäle, errichtet Dämme, entwässert

Sümpfe, leitet die Wasser in öde und wüste Gegenden, macht sich die Thiere zum Anbau unterthan, und heiligt sie, so wie alle thierische Wesen, denen das Land irgend einen Vortheil verdankt. Den Anbau der Getreidearten und nützlicher Pflanzen, der Rebe, des Oelbaums, und die Baum- und Waldzucht überhaupt eingerichtet, verläſst der Gott das Land, um die Cultur auch andern Ländern zuzuwenden. ***Osiris-Bacchus*** durchzieht zu diesem Zweck die Erde. Seine Gehülfin ist ***Isis-Ceres***, die Herrin des urbaren Landes, so wie ihr Gemahl der Herr des Flusses. Sie giebt feste Gesetze für die Ordnung des Anbaues. ***Typhon*** ist das Hinderniſs: durch reiſsende Fluthen den Bau der Dämme und Kanäle erschwerend, durch lästige und glühende Winde das Leben der Einwohner gefährdend, und durch unstäte und schweifende Hirtenvölker, so wie durch schädliche Thiere, den ruhigen Bebauer störend. ***Horus-Apollon*** besiegt in ***Typhon*** die Hindernisse; wird Ordner der Jahreszeiten für die Regulirung des Flusses, für die Feldarbeit und das Einsammeln reicher Ernten. ***Diana-Bubastis*** wirkt mildlich für die Fruchtbarkeit des Menschengeschlechts, und als Beystand für Gebährende.

Die Ordnung auf der Erde eingeführt, verlassen auch diese irdischen Götterwesen die Erde, sie der Leitung der Könige überlassend, und bauen und ordnen die Unterwelt, wo sie die Sterblichen am Ende ihrer Laufbahn erwarten, um Rechenschaft von ihnen zu fordern. Denn es gehörte zu der Satzung der Götter, daſs der Mensch, obwohl sterblich, doch nach seinem bessern Theil unsterblich sey; und daſs ihn Lohn oder Strafe jenseits erwarte. Die fünf Götter, die zuletzt auf der Erde regierten, sind auch die Vorsteher des Hades. ***Osiris***, der seine Wohlthaten für die Menschheit durch sein Leiden, sein Blut und seinen Tod besiegelte, und dann als Phallischer Gott, triumphirend, wieder erstand, thront als Oberrichter (S. Taf. VII. 24. 25.).

Horus mit dem Augurstab ist Beysitzer, und *Typhon* als Nilpferd schreckt noch am Throne des *Osiris* die Seelen — so wie *Cerberus* der Wächter des *Pluto* —. *Diana Hecate* ist die Pförtnerin, mildlich die Guten ihrer Mutter *Isis*, der Königin des Hades, empfehlend. Dieſs ist nicht genug! Um das Gepränge des Hades noch feierlicher zu machen, führt *Thoth* als Notarius die Rollen des Oberrichters, und der wachsam spürende *Anubis*, und der alles schauende *Helios* stehen an der Wage. Die Einrichtung des Hades war der Schluſsstein des ägyptischen Mythengebäudes. Durch die Satzung, daſs der Mensch unsterblich sey, und durch das Seelengericht erhielt erst das ganze System seine Vollendung und Heiligung.

Dieser Mythus ging auch zu den Griechen über, und es ist kaum zu bezweifeln, daſs die drey berühmten Geheimniſsweihen zu Eleusis, Samothrake, und die orphische von der ägyptischen des *Osiris* entnommen waren.

Wir gehen nun zu den Mythen der einzelnen fünf Gottheiten über.

XIII. Osiris-Bacchus. In der ägyptischen Inschrift auch mit dem Namen *Petempamentes*. Er war der Sohn des *Helios* und Herr von Aegypten, das heiſst: des Flusses, der das Land durch Bewässerung befruchtet, und in solcher Beziehung der Nilgott selbst, so wie seine Gemahlin *Isis* das feste Land, oder die ägyptische Erdgöttin, die ihr Gemahl der Fluſs überfluthet und mit Fruchtbarkeit beschwängert (*Plutarch.* de Is. et Os. tom. VII. p. 435. und p. 444. Ed. Reis.). Seine Bildung als Fluſsgott war mit dem Haupt des Stieres. Ursprünglich nämlich ergoſs sich der Fluſs in zwey Hauptströmungen, der canopischen und pelusischen, in's Meer. Die Fluſsarme aber pflegten die Alten Hörner zu nennen. Auch war der Stier überhaupt das Sinnbild des Ackerbaues (Taf. IX. 66.). Daher waren die heiligen Stiere, *Apis* zu Memphis, *Mnevis* zu Heliopo-

lis, und *Onuphis* zu Hermonthis, nichts anders als Sinnbilder des *Osiris*. Der Gott aber, ganz menschlich dargestellt, macht sich besonders kennbar durch die Mütze mit zwey hohen Federn, von welcher rückwärts ein langer Streifen herabhängt. Hieraus ersieht man, daſs auch die beiden Obelisken zu Luxor zur Ehre des *Osiris* errichtet waren.

Um nun diesen Befruchter und Wohlthäter zum Oberrichter im Hades zu machen, wird folgender Mythus erzählt (*Plutarch* l. c. p. 403—411.):

Nachdem der Gott Aegypten mit dem Anbau beglückt hatte, durchzog er die Erde, um auch bey andern Völkern den Anbau zu verbreiten. Nach der Rückkunft stellte ihm sein Bruder *Typhon* nach. Er beredete ihn, sich in ein sargartiges Behältniſs zu legen, worin er wehrlos getödtet, und der verschlossene Sarg den Meeresfluthen übergeben ward. *Isis*, die That erfahrend, holte an den Küsten von Phönizien den Sarg ein, und brachte ihn nach Aegypten zurück, denselben im Schilf bergend, um indessen ihre Kinder, *Horus* und *Bubastis*, bei der *Latona* zu Buto in Sicherheit zu bringen. Während solches geschah, hatte *Typhon* auf der Jagd den Sarg wieder aufgespürt, der jetzt den Leichnam in vierzehn Theile zerstückelte, und so dem Fluſs übergab. *Isis* sammelte jetzt die Stücke, fand sie alle, und einigte sie auf's neue, nur ein Theil, das Zeugungsglied, fehlte, das ein Fisch aufgegessen hatte. Der fehlende Theil ward jetzt künstlich ergänzt, und so entstand die Macht des *Osiris* wieder als Phallischer Gott (*Plutarch.* l. c. p. 465. cf. *Diod.* 1, 21. 22. *Herod.* 2, 48.) und als König der Unterwelt. *Typhon* ward dann von dem herangewachsenen *Horus* bekriegt und besiegt, wornach er als der letzte unter den Göttern das Land regierte.

Dieser Mythus gab Gelegenheit zu einer Menge von Vorstellungen, und dies um so mehr, da *Osiris* erstlich als Wohlthäter des Landes, und dann als Oberrichter im Ha-

des durch ganz Aegypten mehr als irgend eine andere Gottheit verehrt ward.

Die Momente der Vorstellungen sind: man sieht erstlich die *Isis* über den aufgefundenen Leichnam trauern; dann die Theile des zerstückelten Leibes wieder vereinigen, aber den männlichen Theil vermissend. Ferner sieht man *Isis* und *Bubastis* oben und unten an der Bahre stehen, und wie ein Falke mit dem Kopfe und der Kopfzierde des *Osiris* das verlorene Glied wiederbringt, und dann wie *Isis* sich über die vollkommene Wiederherstellung des Körpers freuet, und *Osiris* endlich, von der Bahre wieder erstehend, als Phallischer Gott triumphirend erscheint, getragen von einer groſsen Anzahl von Priestern auf einem hohen Gerüste (vergl. Taf. VIII. und IX. 59—65.). Als Oberrichter des Hades in der Art, wie wir das ganze Gericht bereits beschrieben, sieht man ihn in den beiden Vorstellungen Taf. VII. 24. 25.

Als Herr über Leben und Tod ward *Osiris* auch unter dem Namen *Serapis* und *Aesculapius* verehrt, der in mehreren Gegenden durch Aegypten seine Tempel hatte, immer mit groſsen Begräbniſsplätzen vereinigt, wie das Serapium zu Alexandria, Sais, Busiris, Taposiris, Memphis, Acanthus, Abydus, Thebae, Philae, wo die Könige und Vornehmsten des Landes ihre eigene Grabstätte zu haben sich bestrebten. Als Herr des Lebens und des Todes ging *Osiris* unter den Bildern des *Serapis* oder *Pluto*, und unter denen des *Aesculapius* auch zu den Griechen über.

Noch fügen wir die Bemerkung bey: daſs die Aehnlichkeit des Mythus von *Osiris* mit dem von *Christus* den Aegyptern nicht unbemerkt geblieben zu seyn scheint, wie aus dem Schreiben des Kaisers *Hadrian* hervorgeht (man lese es im Leben des *Saturninus* von *Flavius Vopiscus* c. VIII.).

XIV. Isis-Ceres. Der Mythus dieser Göttin ist hin-

reichend in dem des *Osiris* bezeichnet. Als Sinnbild des Aegyptenlandes, so weit es von den Fluthen des Nils befeuchtet und befruchtet wird, galt sie für die Gemahlin des *Osiris*, mit ihm alle Ehren durch das ganze Land theilend, so wie mit ihrem Sohne *Horus*. Auch im Hades hat sie ihre Stelle bey dem Todtengericht. Heiligthümer hatte sie an mehreren Orten, zu Memphis, zu Busiris mit einer sehr besuchten Jahresfeier, hauptsächlich ein Klagefest über den Tod des *Osiris*; zu Coptus, zu Tentyris, Thebae, Ombos und Parembole in Nubien, wie überall noch die Ueberreste zeigen. Im Verhältniſs zu dem stierhäuptigen *Osiris* erscheint sie auch kuhhäuptig gebildet (Taf. X. 72. und Taf. XI. 71.), ihre beiden Kinder nährend. Als Herrin der Nilüberschwemmung und der etesischen Winde sieht man die Göttin mit groſsen Flügeln, und mit Kuhhörnern mit einer Scheibe dazwischen auf dem Kopfe (Taf. X. 70.). Einfacher ist sie als Culturgöttin, oder als ägyptische *Ceres* mit dem Sohne *Horus* auf dem Schooſse dargestellt (Taf. X. 68.). Auf den Kaisermünzen von Busiris ist sie stehend, mit dem Lotus über der Scheitel, die Fackel im linken Arme, und auf dem rechten ein Rind tragend, das Sinnbild der ihr geweihten Kuh (Taf. XI. 71.). In Rücksicht der Leidensgeschichte des *Osiris* sind ihre Bildungen bereits erwähnt. In der Astrologie war ihr der Hundsstern Sothis heilig, und so erscheint der hellste der Fixterne über ihrem Haupte; und da dies Gestirn bey dem Anfang der Nilüberschwemmung eintrat, so bezeichnet die Göttin zugleich mit dem Griffel den Höhengrad des Wassers am Nilmesser (Taf. I. 2.).

Später genoſs die hehre Göttin auch groſse Verehrung auſser dem Lande im ganzen römischen Reiche. Denkmäler hiervon sind nicht selten. Die Göttin ward bis zum Signum Pantheum erhöht, wo sie alle Attribute der weiblichen

chen Gottheiten in sich vereinigte, um der hohen Idee zu entsprechen, die *Apuleius* (metam. XI. initio) von ihr giebt.

XV. Horus-Apollo. Auch unter dem Namen *Arueris* und *Harpocrates.* Als Sohn des *Osiris* und der *Isis* ward er als Kind von der Mutter, um ihn der Verfolgung des *Typhon* zu entziehen, zur Pflege der *Latona* nach Buto geflüchtet. Herangewachsen besiegte er den *Typhon*, und regierte dann in der Götterreihe der letzte. Zu Buto hatte er mit seiner Schwester *Bubastis* ein Heiligthum, aber sein Haupttempel war auf der dabey gelegenen schwimmenden Insel Chemmis. Zwey Städte, das kleine und groſse Apollinopolis, wurden nach ihm genannt; letzteres noch mit groſsen Ueberresten. Andere Heiligthümer des Gottes gab es zu Hermonthis, Chusae und Ombos. *Horus* galt auch als ein Sohn des *Helios;* daher ihn die Denkmäler manchmal auch falkenköpfig darstellen. Andere Denkmäler, die ihn als Säugling bis zur Erhöhung auf den Thron darstellen, sind nicht selten (vergl. Taf. I. 1. 2. 3. 4. 5. Taf. III. 29. Taf. VIII. 56. Taf. X. 68. 72. 79. Taf. XI. 71.). Als Knabe auf dem Lotos sitzend, soll er den Aufgang der Sonne oder auch das Gestirn *Orion*, was ihm geweiht war, bezeichnen (Taf. II. 14. 16. Taf. X. 79.). Als Gott der Jahreszeiten und Leiter der Ueberschwemmung des Nils kommt *Horus* oft vor, stehend auf Crocodilen, die Symbole des Flusses und des bezwungenen *Typhon*, über dem Kopfe mit der Maske des *Phthas*, als Symbol der obersten Atmosphäre, in einer Hand haltend den Löwen und den Skorpion und in der andern den Steinbock und Skorpion. Diese Bilder aus dem Thierkreise bezeichnen den Gott als den Leiter der Ueberschwemmung, da im Zeichen des Löwen die Ueberschwemmung begann und fortwuchs bis zum Zeichen des Skorpion; dann wieder fiel, so daſs die Erde vom Wasser wieder frey ward bey dem Eintritt des Steinbocks (Taf. X. 74.). Auch erscheint der Gott bereits, wie nach-

her bey den Griechen, als der Freund des Saitenspiels (Taf. X. 75. 76.). In Gegenwart der Mutter, die ihn noch als Kind nährt, wird ihm die hohe königliche Mütze aufgesetzt, und empfängt dann mit *Osiris* Opferung (Taf. VIII. 57. 58.). Bey dem Todtengericht ist er immer Beysitzer mit dem Augurstab, als Angeber wahrer Deutungen und Orakel (Taf. VII. 24. 25.). Ein Hauptattribut ist auch die Locke der Jugend, die ihm von einer Seite des Kopfes herabhängt.

Schöne Vorstellungen des *Horus* giebt es auch aus dem römischen Zeitalter, das Horn des Ueberflusses im linken Arme tragend, und den Zeigefinger auf dem Mund. Als Sohn der ägyptischen *Ceres* wacht er für das Gedeihen reicher Ernten, und warnet vor der Entweihung der demetrischen Mysterien.

XVI. Diana-Bubastis. Die Göttin war die Schwester des *Horus*, und hatte ihren Prachttempel zu Bubastus mit einem Orakel, und einem Jahresfeste von einer Unzahl Wallfahrer — an die siebenmal hundert tausend — besucht, welche wahre bacchische Orgien begingen unter Musik, Tanz, Weingelagen, und andern Ausgelassenheiten (*Herod.* 2, 60.). Unter dem Namen *Ilithyia* hatte die Göttin in Oberägypten, in der Stadt gleichen Namens, auch einen Tempel, wovon jetzt noch Ueberreste vorhanden sind. Die Göttin war also auch, wie bey den Griechen, der Vorstand der Geburtshülfe. Noch kommt in dem Tempelruin zu Hermonthis ein Relief vor, wo eine Kreisende unter dem Beystand anderer Frauen eben entbunden wird. Die Göttin ist gnädiglich anwärtig, indem ihr aus jeder der gesenkten Hände ein Schlüssel entfällt, das Symbol des Lösens und Bindens (Taf. XI. 80.). Als *Hecate* erscheint die ägyptische *Diana* auch bey dem Seelengericht als Pförtnerin des Hades, mildlich die zu Richtenden der Mutter *Isis* empfehlend (Taf. VII. 24.). Als *Hecate* oder Göttin der Unterwelt trug sie, wie es scheint, auch die Namen: *Teleute*,

Venus und *Victoria:* den ersten, weil sie den Uebergang in das andere Leben vorbereitete, und als Vollenderin den Tod sanft brachte; den zweiten in dem Sinne, wie auch bey den Griechen noch die *Venus libitina* als die älteste der *Mören* gilt; und den dritten als hülfreicher Beystand den letzten Kampf des irdischen Daseyns siegreich zu bestehen.

Warum aber *Herodot* die Göttin von Bubastus *Diana* hieſs, läſst sich schwer verstehen. Denn daſs die Aegypter auch eine Göttin als Vorstand der Jagd gehabt hätten, ist nicht bekannt. Doch ward die griechische *Artemis* auch als leuchtende Mondgöttin, als Geburtshelferin, und als *Hecate* verehrt; und nach dem, was wir bereits beybrachten, ist ihre Verehrung als *Ilithyia* und als *Hecate* in Aegypten nicht zweifelhaft, und von derselben als *Luna* haben wir früher gesprochen. Sollte sich *Bubastis* zur *Luna* verhalten, wie *Horus* zu *Helios:* und so wie *Horus* die Jahreszeiten, den Wachsthum, die Höhe und den Fall des Nils bezeichnete, so konnte *Bubastis* die Göttin der Mondfasen seyn, durch Feuchtigkeit ihren Einfluſs auf den Wachsthum und das Gedeihen überhaupt übend? — Aber sey die Göttin *Luna*, *Ilithyia* und *Hecate*, so läſst sich doch hiemit schwer die groſse Festlichkeit zusammen reimen, welche nach *Herodot* in Bubastus statt fand. Solche Festlichkeiten waren wahre Orgien, deren Ausgelassenheiten nur bey den Osiris- oder Bacchusfesten — bei den *Phallophorien* — denkbar sind.

XVII. Baby-Typhon. Dieser feindliche Gott und seine endliche Bezwingung durch *Horus* ist uns aus dem Mythus des *Osiris* bekannt. Warum *Herodot* ihn aber *Typhon* nannte, geht aus dem griechischen Mythus dieses übermächtigen Erdensohnes hervor.

Nach *Hellanicus* hieſs er bey den Aegyptern *Baby.* Die ihm geweihten Thiere waren der Esel, das Nilpferd und das Crocodil. In das letztere verwandelte er sich, um

der Rache des *Horus* sich zu entziehen. Nach andern entwich er aber der Bestrafung durch die Flucht, während sieben Tage auf einem Esel reitend, und zeugte dann zwey Söhne, den *Hierosolymus* und *Judäus:* augenscheinlich eine spätere Dichtung wegen des Völkerhasses, der von jeher auf den Juden haftete, und daher auch der Glauben: die Juden hätten das Bild eines Esels oder eines Eselkopfes in ihrem Tempel verehrt.

Bey gewissen Festen zu Sais und Busiris ward ein Gott, den *Herodot* nicht nennt, aber kein anderer als *Typhon* seyn kann, miſshandelt. Indessen ungeachtet bey gewissen Gelegenheiten das Bild des *Typhon* und seine ihm geweihten Thiere beschimpft und miſshandelt wurden; so hatte der Gott doch an mehreren Orten groſse Tempelehre, und so auch die ihm heiligen Thiere, besonders das Crocodil.

Verfolgt ward das Crocodil besonders von den Apollinopoliten und Tentyriten. Dagegen hatte es am See Möris zu Crocodilopolis, zu Ombos und Antäopolis hohe Ehre, und der Gott seine Tempel, von den Griechen *Typhonia* genannt.

In solchen Heiligthümern sieht man nicht selten noch die Figuren eines Gottes mit einem Crocodilenhaupt, welche nur Bilder des *Typhon* seyn können. Bekanntlich verwandelte sich der Gott in ein Crocodil, um sich seinem Besieger *Horus* zu entziehen (man vergl. Taf. XI. 81. 82 — 86.). *Plutarch* sagt in solcher Beziehung: man suchte die verdunkelte und niedergetretene Gewalt des *Typhon* durch gewisse Opfer zu sühnen, und dadurch den Zustand des Halbentseelten und mit dem Untergang Bedrohten zu ermuthigen. Auch kommt *Typhon* in den Ruinen von Latopolis in der Reihe anderer Götter vor, und eben allda auch in beiden Thierkreisen, welches auffällt, da in den zwey andern zu Tentyris entdeckten Thierkreisen, wovon der eine jetzt in Paris ist, nichts crocodilartiges vorkommt. Auch

war dem *Typhon* unter den Sternbildern der groſse Bär geweiht, so wie der *Isis* der Hundsstern und dem *Horus* der Orion; und zu Latopolis sitzt wirklich das Crocodil auf dem Bären. Noch sieht man in dem Tempelruin am See Möris das Bild des crocodilhäuptigen *Typhon*, woraus hervorgeht, daſs das Heiligthum ihm geweiht war.

Die Bildung des *Typhon* mit dem Eselskopf sehen wir in den vorhandenen Denkmälern nur einmal, und zwar die Arme fest an den Leib mit Stricken gebunden, und von dem falkenköpfigen *Horus* an den langen Eselohren festgehalten, und mit dem Hirtenstocke gezüchtigt, so wie es an den Klagefesten des *Osiris* üblich war (Taf. VIII. 61.). Das dem *Typhon* geweihte Nilpferd sah man ehedem in Apollinopolis, wo *Horus* es mit dem Wurfspieſs verfolgte.

Der ägyptische Gott *Baby* kommt aber nicht bloſs unter dem Namen *Typhon*, sondern auch unter dem von *Antäus* vor, und nach ihm hieſs eine Stadt Antäopolis. Noch jetzt fand man allda eine griechische Inschrift, am genauesten bey *Hamilton* (Aegypt. p. 268.), welche besagt: der Tempel sey dem *Antäus* und den Mitgöttern geweiht. Daſs aber *Antäus* derselbe Gott wie *Typhon* sey, deutet *Plutarch* an, nämlich daſs das Crocodil in Antäopolis verehrt ward, und man allda eine alte Matrone sah, welche auf einem reich gepolsterten Lager ein Crocodil umarmt hielt. Ferner nennt *Diodor* (1, 17.) den Verwalter von Aegypten während der Reise des *Osiris*, *Antäus*, der den Rückkehrenden in's Netz lockte und tödtete. Von andern wird aber der Verwalter *Typhon* genannt. Im griechischen Mythus bezwingt *Hercules* den *Antäus*, hingegen in Aegypten bestraft *Horus* denselben mit der Keule, welche Keule *Horus* auch noch in griechischen Denkmälern führt.

Edel ist aber *Antäus* oder *Typhon* auf den Kaisermünzen von Antäopolis gebildet nach dem griechischen Milderungssystem. Der Gott ist dargestellt als eine hohe bär-

tige Figur in langer Tunica und mit dem Mantel darüber, der von hinten über die Scheitel gezogen ist. Auf dem Kopfe trägt er eine Kugel, in der Linken ein krummes Messer und auf der ausgestreckten Rechten das Crocodil, das Sinnbild des Gottes (*Zoëga* Num. Aeg. X. 12.).

Es scheint ferner: daſs noch andere unter dem *Typhon* den *Cronos* verstehen wollten, selbst die Inschrift bey *Rüppel*, wo *Cronos* mit dem Namen *Petensetes* bezeichnet ist, scheint dahin zu deuten. Auch tritt hiebey der griechische Mythus wieder hervor. Denn so wie *Cronos* seinen Vater *Uranos* entmannte, und er selbst wieder von *Jupiter* entthront ward; so entmannte *Typhon* den *Osiris*, der dann wieder von *Horus* bezwungen ward. Noch könnte angeführt werden, so wie *Typhon* in Aegypten früher Menschenopfer erhielt, so auch *Cronos* bey den Syrern und Carthagern und anderwärts. Doch genug von dem ägyptischen *Baby*, dessen Bildung theils mit dem Crocodilen-, theils mit dem Eselskopf wir hinreichend bezeichnet zu haben glauben.

§. 8. Nebst den Göttern waren die Könige und ihre Thaten vielfältig der Gegenstand der ägyptischen Kunst. — Nach der Sage übernahmen diese nach den Göttern die Regierung, das ist: die Theocratie oder Hierarchie wandelte sich in eine Monarchie um: ermäſsigt jedoch durch den Stand der Priester und den der Krieger, welche beide abgesonderte Kasten bildeten. Der Landbesitz ward unter die drey Gewalten getheilt, so daſs ein Theil dem Könige, ein anderer den Priestern, und der dritte den Kriegern gehörte. Die Sagen über die Geschichte der Pharaonen und ihre Dynastien übergehen wir hier füglich. *Herodot* (2, 142.) giebt die Dauer des Königthums bis auf *Sethon* (um 710 vor *Christo*) auf nicht weniger als 11340 Jahre an. Wir bezeichnen die Dynastien der Pharaonen bloſs durch die drey Hauptstädte, welche bis zur Eroberung durch die Per-

ser die Residenzen waren. Die Kultur stieg allmählig vom obern Nil, den Katarakten von Philä, in die Niederung des Delta herab. *Menes*, der erste König, und seine Nachfolger hatten ihren Sitz in Thebae bis auf *Uchoreus*, der Memphis erbaute und zur Residenz erhob. Dieser war der zwölfte vor *Möris*, der an der Westseite von Memphis das Gebirge durchbrechen und den groſsen See graben lieſs, um die Bewässerung in der Gegend um denselben einzuführen. Er lebte 900 Jahre vor der Ankunft *Herodot's* in Aegypten. Sieben Menschenalter nach *Möris* gewann *Sesostris* die Niederung im Delta für den Anbau, welche früher als ein unwirthbarer Sumpf den Hirten, Fischern und Jägern überlassen war. Später verlegte dann *Psammetichus*, nachdem er die eilf Mitkönige, welche zugleich das Labyrinth erbauten, besiegt hatte, den Königssitz in die Niederung nach Sais, um Ol. 28., bis *Cambyses* das Land eroberte — Ol. 62. — Zweyhundert Jahre später ward Alexandria die Hauptstadt unter den Ptolemäern, und dann weiterhin unter den Römern.

Betrachtet man die noch vorhandenen Denkmäler, so läſst sich dabey nur an Vorstellungen der Nationalkönige, der Pharaonen und ihrer Thaten denken, oder an Bilder der Regenten von Meroe, welche in jenen höhern Nilgegenden vorkommen. Doch scheinen diese später gemacht worden zu seyn, nämlich nicht eher als die Auswanderung der zahlreichen Kriegerkaste unter *Psammetichus* die Kunstkultur in jenen höhern Gegenden verbreitete, und dort eigene Königreiche entstanden.

Alles, was man noch von Denkmälern sieht, trägt den ägyptischen Nationalstil an sich, und nichts verräth die Darstellung der spätern ausländischen, der persischen, macedonischen oder römischen, Machthaber. Zwar scheint es nach *Herodot* (2, 110.), daſs man versucht habe, auch die Statuen der fremden Fürsten neben den nationalen aufzustellen, wie die Statue des *Darius* neben der des *Sesostris*

in dem Vulcanstempel zu Memphis; und bekannt ist es aus dem Steine von Rosette, daſs die Priester die Statuen des ***Ptolemäus Epiphanes*** an den sichtbarsten Stellen ihrer Tempel errichteten. Aber von solchen Bildern fremder Herrscher ist jetzt nichts mehr zu erkennen. Alles, was man sieht, trägt die Nationalgesichtsbildung an sich, obwohl die ägyptischen Künstler die Gesichtsbildungen der fremden Völker recht gut darzustellen verstanden, wie man aus den besiegten und gefangenen Kriegern auf den Mauern zu Medinet-Abû in Thebae deutlich sieht, so wie auch in den Gemälden, welche ***Belzoni*** in den Königsgräbern zu Biban el Moluk entdeckte.

Nach den Nachrichten kamen Bildnisse der Könige und ihrer Familien oft vor, und nicht selten in colossaler Gröſse, wie das des ***Sesostris*** und das seiner Gemahlin 30 Ellen, und die seiner zwey Söhne 20 Ellen hoch, welche der König vor den von ihm erbauten Propyläen zu Memphis hatte aufstellen lassen, oder wie früher die Statue des ***Möris*** und die seiner Gemahlin, die auf den beiden Pyramiden im See Möris errichtet waren. Auch ward das Bild des Königes *Sethon*, der früher Oberpriester *Vulcan's* in Memphis war, in dem Tempel dieses Gottes nach seinem Siege über *Sanacharib* aufgestellt (*Herod.* 2, 141.).

Königen scheinen auch die Colosse anzugehören, welche vor den Flügeln des Tempels von Luxor aufgestellt sind, und eben so die beiden Colosse, wovon der eine als *Memnon* bekannt, das Bild des Königes *Phamenoph* darzustellen scheint. Auch in dem groſsen Ruin des vermeintlichen ***Osymandyeum*** liegt noch der Coloſs, wie es scheint, von dem Erbauer dieses ungeheuern bey ***Diodor*** beschriebenen Denkmals. Der Kopf einer weniger colossalen Statue des ***Osymandyas*** ist seitdem von dort in das britische Museum versetzt worden. Colosse dieser Art kommen auch in den

obern Nilgegenden vor, und auf den Tempelflügeln selbst die Bildung kriegerischer Königinnen (vergl. *Cailliaud* tom. II. Pl. II.). In Mahlerey schenkte *Amasis* sein Bild nach Cyrene, und auch in den Junotempel nach Samos.

Uebrigens kam im *Osymandyeum* auſser den Colossen das Bildniſs des Königes unzähligmal vor, theils in Relief, theils in Mahlerey, oder in Reliefs, welche zugleich mit Farben bemahlt waren. Man sah die Opferungen des Königes an alle in Aegypten verehrte Gottheiten und heilige Thiere. Ferner sah man allda Schlachten, Erstürmungen fester Schlösser, Triumphaufzüge, Verstümmelungen der Feinde u. s. w. — An eine solche Pracht, Gröſse und Anzahl bildlicher Darstellungen würde kaum zu glauben seyn, wenn uns nicht noch eine groſse Menge von Ueberresten in jeder Gattung genannter Gegenstände hievon belehrten. Man vergleiche hiemit die Zeichnungen in dem Werke des französischen Feldzuges von Medinet-Abû, von den Flügelpforten von Luxor, von Carnak, von Apollinopolis magna, von Philae nebst andern Ruinen, auch in später entdeckten von *Belzoni*, *Gau* und *Cailliaud* in Nubien, in den Oasen und in den höhern Nilgegenden.

Die Weihungen der Könige besonders durch *Thoth* und *Helios*, und die mannigfaltigsten Opferungen kommen in allen Tempeln fast ohne Zahl vor; überall bewährt sich die Frömmigkeit der Könige. In artistischer Hinsicht sind besonders die kriegerischen Scenen bemerkungswerth wegen des Kühnen und Groſsartigen in den Stellungen und Bewegungen, im Angriff zu Fuſs, auf Bigen und Quadrigen, seltener zu Pferd, obwohl einzelne kühne Reiterfiguren auch nicht fehlen. Auffallend sind die Gesichter der mancherley fremden Völker, welche von den Königen bekriegt werden; dagegen bey den Königsfiguren kein Bestreben der Kunst bemerkt wird, die Porträte derselben individuell darzustel-

len. Alle tragen dieselbe Gesichtsbildung, und es scheint, daſs man dieselben bloſs durch die Beyschrift unterschied. Indessen geben die kriegerischen Auftritte die anschaulichsten Begriffe von dem Kunsttalent der Nation, und daſs es ihr bloſs am Wollen gebrach bey Durchbrechung der gesetzlichen Schranken, Werke des griechischen Genius würdig hervorzubringen. Aber die Kunst, die von der Hieroglyphik ausging, und bloſs für den Verstand arbeitete, blieb die Sklavin ihres Gesetzes. Es gab bei ihr kein Vorwärts.

§. 9. Die Darstellung der priesterlichen Figuren war bey den Aegyptern auch nicht selten. ***Herodot*** (2, 143.) sah im Tempel des ***Jupiter Amun*** zu Thebae nicht weniger als 345 hölzerne Colosse, welche die Oberpriester des Gottes von Vater zu Sohn vorstellten; denn es war Gewohnheit, daſs jeder sein Bildniſs während der Lebzeit machen lieſs. Dies geschah durch eine lange Reihe von Jahrhunderten.

Die Priesterkaste war zahlreich, und für sich wieder in mehrere Stufen oder Klassen abgetheilt. In den noch vorhandenen Denkmälern lassen sich aber von den höhern Klassen keine Bildungen mit Sicherheit angeben; wohl aber von den untern, welche von dem Vorsichtragen und Vorzeigen der Götterbilder in einer Art kleiner Kapellen, ***Pastophoren*** genannt wurden. Statuen dieser Art sind noch mehrere in verschiedenen Sammlungen zu Rom vorhanden, gröſsere und kleinere, stehende und sitzende, oder auf die Kniee niedergelassene. Auch sind solche in der neuesten Zeit in andere europäische Sammlungen übergegangen. In Relief kommen die ***Pastophoren*** zugleich in gröſserer Anzahl vor, welche das Bild des ***Osiris*** auf den Schultern in Pomp tragen. ***Pastophoren*** lassen sich auch solche nennen, welche das Opfergeschäft versehen, und das Opferfleisch zerlegen.

§. 10. Die ägyptische Kunst beschränkte sich aber hiebey nicht. Besonders haben die Bildwerke des französischen Feldzuges uns mit einer groſsen Menge von Betrieben des gemeinen Lebens bekannt gemacht. Die Vorstellungen dieser Art werden hauptsächlich in den Felsengräbern, auf die Wand farbig gemahlt, aufgefunden: wie in Thebae, Eleiz, Lycopolis und andern.

Unter den Musikinstrumenten sieht man das Saitenspiel auf der Harfe. Auch kommen gymnische Uebungen und Tänze vor. Man sieht Eseltreiber und Hirten, so wie Jagende, Vogelsteller und Fischer, welche letztere zugleich mit dem Einsalzen ihres Fanges beschäftigt sind. Man sieht das Leben der Schiffer, und den Handelsverkehr an Fluſs und Kanälen; dann die Geschäfte des Landmannes, das Akkern, Säen und Ernten, so wie das Pflanzen der Reben und die Weinlese.

§. 11. Nicht weniger war die Darstellung der verschiedenen Thierarten eine häufige Beschäftigung der ägyptischen Künstler. Man sieht unter den groſsen vierfüſsigen Thieren: den Stier, die Kuh, das Pferd, die Hunde und Katzen, den Bock und die Ziege, den Esel und Widder; die wilde Ziege, den Affen und den Bären. Am häufigsten kommt die Bildung des Löwen vor, zum Theil in colossaler Gröſse und in den härtesten Steinarten. Noch häufiger sind die Löwen mit Männerköpfen — Sphinxe, — mit Widderköpfen, mit Falkenköpfen — ägyptische Greife. — Auch fehlen die Centauren nicht. Aber vermiſst wird die Darstellung des Kameels, des Elephanten, Rhinoceros, des Tigers, Leoparden und der Hyäne.

Unter den Amphibien und Fischen sieht man die Bildung des Crocodils, des Nilpferdes, des Schuppenfisches.

Unter dem Geflügel und den Vogelarten kommen besonders die Gans, die Ente, der Hahn, die Krähe, der Ibis,

der Geier und der Falke vor; aber weder der Strauſs, noch der Adler.

Unter den kriechenden Thieren erscheinen mehrere Schlangenarten, und unter den Insekten der Käſer.

Unter den Pflanzen und Bäumen sieht man die Palme, die Cypresse, den Sycomorus und Acanthus, den Oelbaum, die Rebe; unter den Erdgewächsen die Zwiebel, den Lotus, den Schilf u. s. w.

Hiezu kommt noch die Unzahl hieroglyphischer Zeichen, Gefäſse und Werkzeuge.

§. 12. Aegyptische Kunstwerke im Nachahmungsstil.

Bisher haben wir die ägyptische Kunst und ihre Werke betrachtet, wie sie unter den Nationalkönigen oder Pharaonen existirten.

Aber es giebt auch Denkmäler, welche ägyptische Gegenstände vorstellen, und die in einem von den altägyptischen Monumenten abweichenden Stil gearbeitet wurden. Solche Werke rühren von griechisch-römischen Künstlern her, und sind von zweyerley Art. In der erstern hielten sich die Künstler an die Nachahmung des Aegyptischen nach Gestalt, Stellung, Bewegung und Gewandung, nur mit dem Unterschiede einer wissenschaftlichen Ausführung, die mehr dem griechischen Sinn und Stil zusagt. In der zweiten ist das Aegyptische nur in Hinsicht der Gegenstände berücksichtigt, aber der Stil ganz abweichend, und die Darstellung in der griechisch-römischen Weise.

Die Anzahl der Monumente in den beiden Klassen ist nicht groſs; doch wollen wir als Beyspiel einige der vornehmsten in beiden Klassen bezeichnen. Zu der erstern zählen wir zwey Statuen des *Vulcanus-Phthas*, die eine von rothem Marmor im Museo Pio Clementino, und die andere von rothem Porphyr in der Sammlung der Universität von Palermo. Hiezu mag noch gezählt werden der bärtige

etwas colossale Kopf desselben Gottes von Granit in der Villa Ludovisi. Sehr schön in diesem Stil ist der *Canopus* von grünem Basinit mit Reliefſiguren auf dem Vordertheil des Bauches, in der Villa Albani; dann der *Mercurius-Anubis* mit dem Hundskopfe in einer lebensgroſsen Marmorstatue im Museo Capitolino, und eben allda der *Antinous* als *Osiris* in weiſsem Marmor, und dann der von der Statue abgerissene Kopf des *Antinous* in rothem Stein in der Sammlung zu Dresden: bis jetzt die einzige bekannte Porträtbildung im ägyptischen Stil.

Die weiblichen Figuren unterscheiden sich hauptsächlich durch die Bildung der Haare und die leicht gefälteten Tuniken, wie die schöne Figur in schwarzem Basanit im Museo Capitolino, dann eine andere in der Villa Albani, und eine dritte im königlichen Museo zu Berlin. Hiezu nennen wir noch die Procession des ehemaligen Matteischen Reliefs, jetzt im Museo Chiaramonti, und die beyden Mahlereyen aus dem Isistempel zu Pompeii (Mus. Ercol. II. 59. 60.).

In der zweiten Art ist die Darstellung ganz griechisch, wie in den schönen Köpfen des *Jupiter Osiris* oder *Serapis* im Palast Giustiniani, Villa Albani und Museo Pio Clementino, oder wie die *Isis* im Capitol, oder die Gruppe der *Isis* und des *Horus* in der Sammlung Barberini, jetzt in der Glyptothek in München. Dann sieht man nicht selten einzelne Figuren des *Horus* in Marmor sowohl als in Erz. Unter den Gemmen, die zu dieser Stilart gehören, ist vorzüglich die Onyxschale in der königlichen Sammlung zu Neapel zu nennen, vorstellend die *Isis* auf dem Sphynxen sitzend, und den Nil mit den etesischen Winden, und einen *Heros* in der Mitte, vielleicht *Alexander* den Groſsen. Dann sind die unter den Kaisern in Aegypten geprägten Nomenmünzen zu nennen, welche meistens die ägyptischen

Gottheiten nach dem Milderungsprincip der Griechen vorstellen, und welche wir mehrmal zu erwähnen Gelegenheit hatten.

§. 13. Museen und Kupferwerke:

Früher, das ist vor dem französischen Feldzuge, waren die ägyptischen Denkmäler nicht zahlreich in den europäischen Museen. Rom enthielt auſser den vielen Obelisken das Bedeutendste, was aber schon von Alters her dahin gekommen, oder allda gemacht war. Der eifrigste Sammler in unsern Tagen war der Cardinal *Borgia*, dessen Sammlung, nachher verkauft, sich jetzt mit der königlichen zu Neapel vereinigt findet. Das Museum bestand hauptsächlich aus kleinern Gegenständen, die in Aegypten selbst gesammelt waren.

Seit dem französischen Feldzuge, welcher Aegypten dem freyen Zugang öffnete, haben sich die Sammlungen sehr vermehrt; auſser Rom und Neapel sieht man solche in Florenz und in Turin. Paris ist reich, selbst an groſsen Stükken, wie der Thierkreis aus Tentyris, und London zählt noch gröſsere Seltenheiten, wie das Bild des sogenannten jungen *Memnon*, den Obelisk von Philae, und merkwürdige Sarkophagen nebst dem Stein von Rosette. Ferner giebt es Sammlungen in Leyden, in Berlin, Wien, München, und selbst die nördlichern Reiche, wie Dänemark, Schweden und Petersburg, zählen nicht Unbedeutendes; überall ist den Freunden der ägyptischen Archäologie und Kunst das Studium derselben zugänglich gemacht.

Kupferwerke von frühern Reisenden gab es nur die von *Pococke* und *Norden*, beide mehr in architektonischer als bildlicher Rücksicht bedeutend. Dann kam das Werk von *Denon* hinzu, welches aber bald durch das groſse Prachtwerk der Expedition, das die Regierung selbst herausgab, ausgelöscht ward.

Spätere Erscheinungen von Bedeutung sind die Aegyptiaca von ***Hamilton***, und die Publicationen von ***Belzoni***, ***Caviglia*** und ***Gau***; dann die von ***Cailliaud*** über die obern Nilgegenden und die Oasen.

Das reiche Material, welches in solchen Werken niedergelegt ist, enthebt uns der Mühe, in unsern Nachrichten umständlicher zu seyn.

§. 14. Bemühungen der Neuern:

Johann Winckelmann hat in kunsthistorischer Beziehung die Bahn gebrochen, und nicht unbedeutende Beyträge geliefert.

Georg Zoëga umfaſste das Studium des ägyptischen Alterthums im gröſsten Umfang. Sein Werk über die Obelisken und die ägyptischen Münzen unter den Kaisern, enthält die gründlichsten Untersuchungen. Aber dieser gelehrte Mann, dessen vertrauten Umgang ich durch eine Reihe von Jahren genoſs, erlebte die Publication der neuern Hülfsmittel nicht.

Später schritten auch meine Bemühungen ein: und in der Geschichte der Baukunst versäumte ich nicht, die Baukunst der Aegypter in allen ihren Theilen zu berücksichtigen, und hiemit auch die Anlagen der wichtigsten Gattungen von Gebäuden. Seit der Publication im Jahre 1821 ist eine groſse Anzahl vorher unbekannter Denkmäler zum Vorschein gekommen, besonders die von Nubien, die von den obern Nilgegenden, und die von den Oasen. Aber so interessant solche Entdeckungen auch in so viel andern Beziehungen sind, so geht doch daraus für die Leser der Geschichte der ägyptischen Architektur nichts Neues hervor.

Hier haben wir unsere Ansichten in Rücksicht der bildenden Künste desselben Volkes dargelegt. Wir hätten in vielen Beziehungen ausführlicher seyn können, allein wir hielten an der Ansicht fest, zwar treu, aber in möglichster

Kürze nur das zu berühren, was zur Wesenheit der Kunstgeschichte des ägyptischen Volkes gehört.

Die Arbeiten derjenigen, die sich mit der Deutung der Hieroglyphen abgeben, sind noch nicht so weit gediehen, um sich dabey aufzuhalten. Wir wünschen indessen solchen Bemühungen den besten Fortgang, so geringen Erfolg man sich bis jetzt auch hievon versprechen kann. Auf jeden Fall aber würde die Kunstgeschichte der Aegypter hiedurch nur geringe Abänderungen erleiden.

II. Die Israeliten, Phönizier, Babylonier und Perser.

§. 1. Die nächsten Anwohner der Aegypter waren die Phönizier und Israeliten, und beide Völker auch die nächsten in der Cultur.

Die Israeliten colonisirten lange in dem untern Nillande, wo sie auch ihre Bildung erhielten. Bey ihrem Auszuge in die arabische Wüste hatten sie die geschicktesten Handwerker in jeder Gattung unter sich, wie der Bau des heiligen Zeltes erweiset. Es fehlte nicht an Gemmenschneidern (*Exod.* 25, 7. und 28, 9 — 11.), und an Bildnern in Gold und in Erz, wie die Verfertigung der Cherubim mit einem Ueberzug von Gold (*Exod.* 25, 18.), der Guſs des goldenen Kalbes (*Exod.* 32, 4.) und die Aufstellung der erzenen Schlange (*Numer.* 21, 9.) darthun. Uebrigens waren die Israeliten keine Beförderer der Kunst, sondern eher Zerstörer alles Bildlichen (*Exod.* c. 20, 23. *Deuteron.* c. 4, 16. c. 7, 5. und c. 12, 2. 3.). Auf solche Weise geschah es dann, daſs alle frühere Kunstkenntnisse, welche die Israeliten aus Aegypten mitgebracht hatten, bey ihnen wieder verloren gingen, und ihre Könige, *David* und *Salomon*, als sie erobernd auftraten, und in Jerusalem einen festen Tempel und ihre Burg erbauen wollten, gezwungen waren, die kunstreichen Phönizier aus Tyrus zu Hülfe zu rufen, welche nicht nur die groſsen Gebäude aufführten, sondern auch die dazu erforderlichen Bildwerke besorgten, theils in Schnitzwerk mit dünnen Blechen von Gold überzogen (*Reg.* III. c. 6, 23 — 35), theils im Erzguſs, wozu der tyrische Künst-

ler *Hiram* die Gieſsstätte auf dem Felde nahe am Jordan errichtet hatte. Allda wurden nicht nur die beiden Säulen *Jachim* und *Boas* hohl gegossen, sondern auch das groſse Waschgefäſs, das auf zwölf Rindern ruhte, und anderes zum Tempel gehörige Geräth (*Reg.* III. c. 7, 13—46.).

Wahrscheinlich waren es gleichfalls Phönizier, welche, als sich die israelitischen Stämme trennten, und der gröſste Theil davon sich wieder zur Abgötterey wandte, für *Jeroboam* die zwey goldenen Kälber machten, wovon der König eines in Bethel, und das andere in Dan zur Verehrung aufstellte, mit den Worten an das Volk: «gehet nicht ferner nach Jerusalem; dies sind die Götter, welche euch aus Aegypten geführt haben« (*Reg.* III. 12, 28.).

Auf solche Weise hatten die Israeliten vor ihrer Gefangenschaft in Babylonien in zwey Perioden die Kunst, früher wo sie als Colonie aus dem Aegyptenlande auszogen, und später als *Salomon* die tyrischen Künstler zu sich rief (vergleiche Gesch. der Baukunst I. p. 126.).

§. 2. Die Phönizier zeichnen sich früh durch höhere Bildung in der Weltgeschichte aus: durch Schifffahrt, Handel, Ansiedelungen an entlegenen Küsten, durch den Betrieb der Bergwerke und Seeräuberey verbreiten sie sich überall am Mittelmeer, und für den ägyptischen König *Necos* umschifften sie, von dem arabischen Meerbusen ausgehend, selbst zuerst Afrika. Allein ihre Denkmäler sind verschwunden, so wie die der Israeliten; auch ist keine besondere Geschichte des Volkes auf uns gekommen, daher nur spärliche Nachrichten von dessen Mythologie und Kunstkultur. Nur die Arbeiten, welche phönizische Werkleute für *Salomon* verfertigten, geben uns noch Kenntniſs, daſs sie auſser der Baukunst das Bildschnitzen mit einem dünnen Ueberzug von Gold, und das Bildgieſsen in Erz verstanden; und daſs sie die erstere Kunst noch in den Colonien übten, bezeuget *Appian* (de Reb. Pun. 8, 127.), welcher angiebt,

daſs nicht nur die Wände des Apollotempels in Carthago mit Goldblech (so wie das Innere des Tempels von *Salomon*), sondern auch die Statue des Gottes selbst auf gleiche Weise überzogen war. Von Statuen in Tyrus spricht ferner *Ezechiel* (c. 26, 11.).

Auch *Homer* preiset die Kunstfertigkeit der Phönizier. Der König *Phädimus* von Sidon schenkt dem *Menelaus* einen künstlich in Silber gearbeiteten Krater, ein Werk *Vulcan's* (*Odyss.* 15, 115.), und *Achilles* setzet als Kampfpreis einen silbernen Krater aus, die Arbeit der kunstreichen Sidonier (*Il.* 23, 741.); und von Sidon brachte *Paris* phönizische Mädchen nach Troja, um vielfarbige Gewande allda zu arbeiten (*Il.* 6, 288. cf. *Herod.* 2, 116.). Anderes erfahren wir nicht, was eine nähere Ansicht von dem Wesen der Kunstkultur bey den Phöniziern und ihren Colonien geben könnte. Später scheinen phönizische Mythologie und Kunst sich ganz in den griechischen Elementen aufgelös't zu haben, wie die Münzen darthun. Die Carthager führen eroberte griechische Kunstwerke bey sich ein, sie schlagen Münzen mit griechischen Typen, und *Boëthus*, ein Carthager, tritt in den Rang der vornehmsten griechischen Künstler.

§. 3. Später ist die Kunstpflege jenseits des Euphrates in Babylonien, aber nicht vor dem Anfang der Olympiaden, wie wir in der Geschichte der Baukunst I. p. 130. zeigten. Auch läſst sich die Cultur Babylon's nur als eine Verpflanzung aus Aegypten ansehen. Nach *Diodor* (1, 28. 81. cf. *Lucian.* de Dea Syria. princ.) siedelte sich eine Colonie Aegypter in Babylonien an, welche dort, wie in Aegypten, eine von allen Abgaben freye Priesterschaft bildete unter dem Namen der Chaldäer. Hiemit stimmt die Aussage *Herodot's* (1, 182.), nach welcher der Dienst des *Belus* zu Babylon eine auffallende Aehnlichkeit mit dem des *Amun* zu Thebae hatte.

Die höhere Blüthe der Babylonier fällt in die Zeit des *Nabuchodonossor* und der Königin *Nitocris*, nicht lange vor der Eroberung Babylons durch den Perser *Cyrus*.

Von Kunstwerken allda spricht der Augenzeuge, der Prophet *Daniel* (c. 3, 1.), wornach *Nabuchodonossor* eine goldene Statue, sechzig Ellen hoch, errichtete; und dann erwähnt er wieder (c. 5, 4. und 23.) der Götterbilder aus jeder Art von Material: aus Gold, Silber, Erz, Eisen, aus Holz und aus Stein.

Gleichfalls als Augenzeuge spricht *Herodot* (1, 183.) noch von einer groſsen sitzenden Statue *Jupiter's* von Gold in dem Tempel des Gottes zu Babylon, mit dem Bemerken: daſs damals noch eine andere zwölf Ellen hohe Statue, massiv in Gold, vorhanden war, die *Xerxes* aber wegnehmen lieſs. Der Ausdruck: massiv, zeiget an, daſs die Statue Guſswerk gewesen seyn muſste.

Diodor (2, 9.) erwähnt aber nach *Ctesias* drey goldener Statuen allda, die mit dem Bunzen getrieben waren: die eine den *Jupiter-Bel* stehend, und gleichsam fortschreitend, und von 40 Fuſs Höhe, die andere das Bild der *Rhea*, auf goldenem Throne sitzend und mit zwey Löwen zu den Seiten, und nebenbey noch zwey groſse Drachen in Silber; und die dritte die *Juno* darstellend, welche mit der Rechten einen Drachen bey dem Kopfe faſste, und mit der Linken das Zepter hielt. Nach demselben *Ctesias* (*Diod.* 2, 8.) waren auf der Umgebungsmauer der königlichen Burg alle Arten Thiere und Jagden in Mahlerey dargestellt. In der Burg selbst aber sah man in Erz die Bildnisse des Königs und der Königin, nebst denen der Heerführer. Auch sah man das Bild *Jupiter's* in andern Vorstellungen, die sich auf Krieg und Jagd bezogen.

Ferner ist die Aussage *Herodot's* (1, 195.) zu bemerken, welcher erwähnt, daſs es Sitte der Babylonier war: daſs jeder einen Siegelring und einen Stock trug, wovon

der Knopf bald einen Apfel, eine Rose, eine Lilie, bald einen Adler oder sonst ein Bild vorstellte. Jetzt kommen nur noch Cylinder in harten Steinen vor, in welche Figuren eingeschnitten sind. Von den Arbeiten in gröſserer Dimension ist einzig der Löwe in Stein, welchen *Claudius Rich* bey seinen letztern Ausgrabungen in Babylon gefunden hat. Dieser emsige Forscher spricht sich über solche Arbeiten auf folgende Weise aus: «sie seyen anscheinlich mit groſser Sorgfalt gemacht, aber sie verriethen ein in der Kunst wenig vorgeschrittenes Volk.«

§. 4. Hiemit verbinden wir, was wir von der Kunstübung der Perser in Erfahrung bringen, welche unter *Cyrus* und seinem Sohne *Cambyses* — von Ol. 55. bis Ol. 63. — alle die Völker ihrer Herrschaft unterwarfen, von deren Kunsterfahrenheit wir bis jetzt gesprochen haben.

Die Perser erscheinen als ein rohes, wenig gebildetes Volk, als sie ihre Eroberungszüge begannen. Dann war die Religion der Perser der Kunstpflege nicht günstig. Sie machten von ihren Götterwesen keine Statuen. Doch lehren uns die Denkmäler, daſs sie ihre Bildung nicht ganz verschmähten. Das Wesen des Kunstbetriebes bey denselben betraf hauptsächlich die Könige und ihre Thaten. Es scheint aber nicht, daſs die gebornen Perser je selbst Hand anlegten, sondern hauptsächlich fremde Künstler gebrauchten. Nach *Diodor* (1, 46.) lieſs bereits *Cambyses* ägyptische Künstler kommen, um die königlichen Burgen von Persepolis, Susa und Ecbatana zu erbauen. Und dies ist um so wahrscheinlicher, da damals die Aegypter mehr als irgend ein anderes Volk eine groſse Anzahl von Künstlern hatten, welche auch in Ansehung der Kunstgeschicklichkeit andere übertrafen. Selbst die Griechen waren in der Bildkunst damals immer noch die Schüler der Aegypter, obwohl aus den Denkmälern hervorgeht, daſs auſser den Aegyptern auch die asiatischen Griechen Antheil an den

Kunstarbeiten der Perser hatten; doch dies mehr in der Baukunst, wie der Stil an dem Grabmal des *Cyrus* zu Pasargadae und an der Vorderansicht des Felsengrabes von *Darius* zu Tschilminar zeiget (vergl. die Gesch. der Bauk. I. p. 177.). —

Nachrichten über die Bildwerke der Perser giebt es nicht. Nur noch vorhandene Denkmäler belehren uns hierüber. Diese sind aus zwey von einander sehr entfernten Epochen: die erste noch unter den Nationalkönigen, den Achämeniden, und die zweite unter der Dynastie der Sassaniden, vom Jahr 226 nach *Christo.*

§. 5. Uns geben hier nur die Denkmäler der frühern Epoche aus der Regierung der Achämeniden an. Man sieht jetzt dieselben noch an drey Stellen: erstlich zu Persepolis, zweitens zu Pasargadae, und drittens im alten Medien an einem Orte, jetzt Bisutun genannt, unweit Kermanschah. Die Monumente von Persepolis sind seit längerer Zeit bekannt, und von *Chardin*, *Le Bruyn* und *Niebuhr* gezeichnet worden; besonders aber in der neuesten Zeit von *Ker Porter*, welcher uns zuerst auch mit den Bildwerken von Pasargadae und Bisutun bekannt gemacht hat. Solche Denkmäler sind theils auf die Felsen selbst, theils auf Quadermauern und Pfeiler in Relief ausgehauen. Der Stil ist überall derselbe.

Von den Monumenten von Persepolis oder von Tschilminar habe ich in den Schriften der königlichen Akademie der Wissenschaften (Berlin, Jahrg. 1813.), und dann wieder in der Geschichte der Baukunst (I. p. 160.) ausführlich gehandelt.

§. 6. Hiernach gehörte das eine der Felsengräber zu Tschilminar dem Könige *Darius I.*, und das andere seinem Sohne und Nachfolger *Xerxes* an. Die groſsen Ruinen am Fuſse des Berges aber sind als ein Denkmal des *Darius* zu betrachten, welches er nach der Idee der Memnonien der ägyptischen Könige, wie das Osymandyeum zu Thebae

errichten lieſs. Nicht nur die Abtheilungen und Einrichtungen des noch erhaltenen Baues zeigen dies, sondern auch die Bildwerke und Inschriften, mit denen die Wände gleichsam bedeckt sind. Die Reliefs haben alle Beziehung auf das thatenreiche Leben des Königes. In Rücksicht der Zeichnungen beziehen wir uns besonders auf die Tafeln von *Ker Porter*, als denjenigen, welche die neuesten sind, und mit der gröſsten Sorgfalt gemacht zu seyn scheinen.

Um die Frömmigkeit des Königs zu bezeugen (*Ker Porter* tom. I. *Pl.* 13.), sieht man in der Vorderansicht des Felsengrabes auf einem hohen Throngerüste, welches von zwey Reihen Telamonen über einander gestützt, und zu den Seiten von persischen Doryphoren bewacht wird, das flammende Feuer auf einem Altar brennen, vor welchem der König, den Bogen in der Linken haltend, und die Rechte vorgestreckt, mit Ehrfurcht und baarhäuptig steht. Ueber dem Könige schwebt in der Höhe der persische *Jupiter*, wie auf Blitzwolken, der segnend auf den König herabzusehen scheint; und noch sieht man nebst dem Gott eine flache Kugelgestalt, wie es scheint, das Sinnbild der Sonne (cf. *Herod.* 1, 131.). — Eine solche Vorstellung wiederholt sich nicht nur auf dem zweiten Grabe des *Xerxes*, sondern auch auf den andern noch vorhandenen Felsengräbern der Könige, seiner Nachfolger.

§. 7. Von den Sculpturen auf den Wänden des Memnoniums selbst, sind besonders merkwürdig: erstlich die fabelhaften colossalen Thiergestalten und Gruppen, wo der König solche Thiere bekämpft, und worunter die verschiedenen Reiche, die dem Könige unterworfen waren, symbolisirt zu seyn scheinen (vergl. *Ker Porter Pl.* 31. 32. 33. 35. 52. 53. 54.). — Nicht minder interessant sind die Vorstellungen, wo die Abgesandten der verschiedenen unterworfenen Länder, die *Darius* zuerst in Satrapien eintheilte, und für jede den zu leistenden Tribut bestimmte, von Per-

sern vorgeführt werden, und in mancherley Costum ihren Tribut oder ihre Ehrenschenke dem Könige darbringen (*Ker Porter Pl.* 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 47.). Andere Reliefs bethätigen die hohe Verehrung, welche die Perser für ihre Könige hatten. Hier (*Pl.* 48.) sieht man den König im Schutz eines Sonnenschirmes wandeln; dort ertheilt er thronend, und umgeben von mehrern Reihen verschieden bewaffneter und gekleideter Kriegsvölker, einem Abgesandten Audienz (*Pl.* 49. cf. *Pl.* 36. 46.); ferner sieht man den König unter einem reich verzierten Baldachin, wobey auch die geflügelte Kugel der Aegypter vorkommt, auf einem Prachtstuhl sitzen, wo ein Kämmerling mit vermummtem Gesichte einen Prachtwedel emporhält, um das Uebel von dem hohen Haupte zu scheuchen. Dieser Prachtstuhl selbst ist wieder gestützt von mehrern Reihen Telamonen übereinander, welche in sehr mancherley Costum die unterworfenen Provinzen vorstellen, worunter man auch die Gesichtsbildung eines Aethiopen — der erste in der untersten Reihe *Pl.* 50. — erkennet. Ueber dem Königsthrone erscheint wieder der schützende *Jupiter* der Perser, segnend auf Blitzwolken. —

Beyläufig bemerken wir, daſs andere Reliefs, die in den dortigen Gegenden, zu Nakschi Rustam und Nakschi Raiab, auf Felsen ausgehauen vorkommen, der Dynastie der Sassaniden angehörig, hier nicht in Betracht kommen.

§. 8. Die zweite Stelle mit altpersischen Monumenten ist Pasargadae, die schon vor *Darius*, durch *Cyrus* und *Cambyses* angelegte Hauptstadt, welche höher im Gebirge, nicht fern von Persepolis, erbaut lag.

Unter den Bauüberresten ist allda höchst merkwürdig das noch ganz erhaltene Grabmal des groſsen *Cyrus* (Gesch. der Bauk. I. p. 166. cf. *Ker Porter* tom. I. *Pl.* 14.), wahrscheinlich von asiatischen Griechen erbaut, sehr einfach, ohne

architektonische Zierden und ohne Bildwerke. Zu bemerken daran ist die Giebeldachung.

Unter den andern Ruinen findet sich noch ein Pfeilerstück, worauf ein Relief, eine männliche Figur in Lebensgröſse ausgehauen ist, zugleich darüber mit einer Inschrift in Keilenform, wie die Inschriften zu Persepolis. Diese Figur ist gerade stehend, vom Halse bis zu den Fuſsknöcheln in eine enganschlieſsende Tunica ohne Falten gekleidet, und nur mit einer Verbrämung um den untern Saum, und von dem Ellbogen bis zu dem Saume abwärts laufend. Beide Hände treten aus dem Gewande vor, die rechte, wie die eines Redners, erhoben, die linke weniger sichtbar. Der Bart ist nach Perser Art gekräuselt; eine Haube aber bedeckt die Haupthaare bis auf den Nacken, und über dem Haupte erhebt sich eine Zierde von Gazellenhörnern mit fünf Gipfeln, ganz ähnlich den Kronen, wie man sie auf den Scheiteln ägyptischer Gottheiten sieht, und die keinen Zweifel übrig läſst, daſs hier die Hand ägyptischer Künstler einwirkte, so wie auch die vier an den Schultern der Figur befestigten Flügel, zwey nach oben und zwey nach unten gerichtet. Hiedurch bestätigt sich die Aussage ***Diodor's*** (1, 46.), daſs ***Cambyses*** bereits nach der Eroberung von Aegypten Künstler von dort nach Persien schickte, um allda die königlichen Burgen von Persepolis (Pasargadae), Susa und Ecbatana zu erbauen (***Ker Porter Pl.*** 13.).

Die Darstellung und Deutung der Figur, die augenscheinlich mythisch ist, jedoch verschieden von jener in der Luft schwebenden Figur, die wir nach ***Herodot*** den ***Zeus*** der Perser genannt haben, ist im hohen Grade räthselhaft. Nach ***Herodot*** (1, 131.) opferten die Perser auſser dem ***Jupiter*** auch der Sonne, dem Mond, der Erde, dem Feuer, dem Wasser und den Winden. Versinnlichungen solcher Gegenstände wären daher leicht annehmbar, und zwar be-

sonders hier zu Pasargadae in den Tempelruinen, wo sie alle vorgestellt seyn konnten. Allein außer mehrern Säulen hat sich von den Mauern nur das Pfeilerstück mit der einzelnen Figur erhalten, vielleicht als Sinnbild der vier Hauptwinde, worauf die vier Flügel hinzudeuten scheinen. Die nähern Aufschlüsse müssen wir von der Entzifferung der Keilschrift erwarten.

§. 9. Die dritte Stelle, wo noch ein bedeutendes altpersisches Bildwerk vorkommt, und dessen Zeichnung (*Pl.* 60.) wir auch Herrn *Ker Porter* verdanken, ist in dem alten Medien auf einer Felsenwand ausgehauen zu Bisutun nicht weit von Kermanschah. Die Arbeit trägt denselben Stil an sich, wie die Bildwerke zu Pasargadae und Persepolis. Auch kommt dabey eben so die Keilschrift vor, und die Bildung des persischen *Jupiter*.

Der Gegenstand stellt den König vor, begleitet von einem persischen Bogenschützen und einem Lanzenträger, alle drey in dem Costum, wie solche auf den Bildwerken von Tschilminar vorkommen. Hier aber tritt der König, den Bogen haltend, mit dem rechten Fuße auf den Leib eines vor ihm rücklings liegenden Feindes, der die beiden Arme flehend um Gnade empor hebt. Dann folgen neun andere Gefangene, mit beiden Händen kreuzweis auf den Rücken gebunden, und die acht letztern zugleich an einem Stricke um den Hals zusammengekettet, und so einer hinter dem andern folgend. Der König redet dieselben an, die zwey Vorfinger der rechten Hand aufhebend, sey es um ihnen Begnadigung oder Verdammung zu verkünden. Ueber der Scene schwebt wieder der persische *Zeus*, getragen auf den Blitzwolken, den König segnend, um anzudeuten, daſs der Allmächtige ihm die Feinde in die Hände gegeben hat.

Die Vorstellung scheint sich wieder auf *Darius I.* zu beziehen, und *Herodot* (1, 130.) das Ereigniſs anzudeuten. Die Meder hatten gegen den König einen Aufstand erregt,

von dem sie aber wieder besiegt wurden, und hier also als Gebundene erscheinen. — Nicht aber können wir Herrn *Ker Porter* beystimmen, daſs durch die Gefangenen die zehn jüdischen Stämme vorgestellt seyen, die in die babylonische Gefangenschaft abgeführt würden.

Zugleich erwähnen wir im Vorbeygehen die interessanten Felsenreliefs zu Takti Bostan unweit von Bisutun, noch näher an Kermanschah liegend. Diese Bildwerke (*Pl.* 62. 63. 64.) gehören den Sassaniden an, doch zu einer Zeit, wo sie noch nicht lange die Herrschaft von den Parthern an sich gebracht hatten. Nicht unwahrscheinlich beziehen sie sich auf die Besiegung der Römer unter dem Kaiser *Valerian.* Der Stil ist so gut, wie er sich nur immer in der Zeit dieses Kaisers zu Rom selbst denken läſst. Nicht aber ist zu glauben, daſs solche Sculpturen erst im sechsten Jahrhundert gemacht seyen.

§. 10. Wir haben von den figurirten Cylindern der Babylonier gesprochen. Es läſst sich aber nicht in Zweifel ziehen, daſs auch die Perser den Geschmack an solchen cylinderförmigen Amuleten mit ihnen theilten, so wie sie auch die Keilschrift von ihnen annahmen. Herr *Ker Porter* liefert die Zeichnung von einem solchen cylinderförmigen Stein (*Pl.* 80. 1.), auf dem man leicht ein Hauptereigniſs der persischen Geschichte erkennt: wir meinen den Vorgang, wo *Cyrus,* von dem Hirten erzogen, jetzt von *Astyages* erkannt wird (*Herod.* 1, 107. et seq.). Der König steht auf einer Erhöhung in der Form des liegenden einhörnigen Thieres, den vor ihn geführten, vermeintlichen, Sohn des Hirten ausforschend in Beysein seines Höflings *Harpagus,* dem *Astyages* früher den Befehl ertheilt hatte, den neugebornen *Cyrus* zu tödten. Ueber dem Haupte des *Cyrus* schwebt, als sein Schutzgeist, der persische *Zeus,* auf dieselbe Weise dargestellt, wie wir ihn bereits auf mehrern andern Denkmälern sahen, zugleich rechts und links noch mit den zwey

andern von den Persern göttlich verehrten Gestirnen, Sonne und Mond. — Auch andere bey *Ker Porter* verzeichnete Cylinder (*Pl.* 79, 3. 4. 5.), welche Thierkämpfe, als Symbole der Länder, vorstellen, scheinen eher den Persern als den Babyloniern anzugehören. — Doch haben wir es hier nicht mit einer babylonisch-persischen Iconologie zu thun, sondern nur eine Andeutung solcher Monumente zu geben, welche einiges Licht über die Kunstgeschichte jener Völker verbreiten können.

ZWEYTER ABSCHNITT.

Die Geſchichte der bildenden Künſte bey den Griechen und den damit verwandten Völkern.

Einleitung.

§. 1. Es scheint unserm Beginnen gemäſs, die nöthigsten Kenntnisse von der Urgeschichte der Völker und der Länder vorauszuschicken, deren Kunstgeschichte hier unser näherer Zweck ist.

Der Urstamm der griechischen Völker sind die Pelasger. Die Mythographen, die Dichter und Geschichtschreiber stellen uns dieselben als unstäte Horden dar, die in Höhlen und Erdhütten wohnen, von den Früchten der Bäume, und von der Zucht ihrer Heerden leben, und mit den Fellen derselben ihre Blöſse gegen die Witterung schützen. Durch Fremde aus Aegypten und Phönizien, welche sich unter ihnen auf Inseln und an den Küsten niederlassen, erlernen sie den Acker-, Häuser- und Schiffbau, und die Weise, ihre Wohnplätze mit Umwallungen, Graben und Mauern zu schützen. Mit der Verehrung höherer Wesen werden Opfer und religiöse Gebräuche eingeführt, und hiemit eine sittliche und bürgerliche Ordnung.

Die Gegenden, welche solche Ansiedler aus dem Orient aufnahmen, waren zuerst die südöstlichen Küsten der groſsen Halbinsel, später Peloponnesus genannt. Es waren Aegypter unter *Danaus*. Eine andere Colonie aus demselben Lande lieſs sich unter *Cecrops* in Attica nieder, und

eine dritte aus Phönizien setzte sich unter *Cadmus* in Böotien fest. Auch auf der Insel Thasos lieſsen sich schon früh andere phönizische Pflanzer nieder, wo sie den Dienst des vaterländischen *Hercules* einrichteten. Sie trieben allda einen ergiebigen Bergbau, so wie auch an den nahe gelegenen Küsten von Thracien. Ob der Bergbau auch die Cecropiden nach Attica lockte, ist unsicher.

Durch die Belehrung solcher Fremdlinge wuchs unter den Pelasgern allmählig Wohlstand und eine stärkere Bevölkerung auf, wodurch sie veranlaſst wurden, auch ihrerseits neue Ansiedler auszusenden. Dies geschah zuerst von den argivischen Küsten. Sie wandten sich zu Schiffe nach Thessalien, von wo aus sie sich dann im Innern bis Dodona und in Epirus ausbreiteten. Ein Theil schiffte sich später von da nach dem adriatischen Meere ein, der sich zu Spina am Ausfluſs des Padus niederlieſs. Diese Colonie verbreitete sich dann im Innern des Landes nach Umbrien, Sabina und an dem Tiberflusse, wo die so wandernden Pelasger unter dem Namen der Aborigines bekannt wurden.

Die Pelasger, die sich von Argos aus in Arcadien und an den dortigen nordwestlichen Küsten ausgebreitet hatten, sandten auch ihrerseits Colonien aus, die sich unter ihren Anführern, *Oenotrus* und *Peucetius*, an den Küsten von Unteritalien am jonischen Meere niederlieſsen, und dann einerseits an den Küsten des adriatischen, und anderseits an denen des tyrrhenischen Meeres sich aufwärts verbreiteten, letztere bis an die Tiber, wo sie mit ihren alten Stammverwandten, den Aborigines, zusammen trafen, und weiterhin unter dem Namen der Tyrrhener die Küsten und das Inland bis an den Fluſs Magra besetzten. Dergestalt breiteten sich ursprüngliche Griechen oder Pelasger in Italien aus, einerseits bis an den Padus und anderseits bis an die Magra.

So wie die Züge der Pelasger aus dem Mutterlande einerseits nach Thessalien, und anderseits nach Italien gin-

gen,

gen, so besetzten sie auch die Inseln des Archipelagus, und die Küsten von Macedonien und Thracien bis an die Propontis; dann vom Hellespont die asiatischen Küsten bis Lycien, wo wie es scheint die pelasgischen Ansiedler auf frühere Pflanzungen der Phönizier stieſsen. — So weit scheint die Ausbreitung der ursprünglichen Stämme der Pelasger zu gehen. (Siehe meine Schrift: über die Pelasger; noch Ms.)

§. 2. Indessen entfremdeten sich diese Völker eines Stammes und einer Zunge in dem Gange der Zeit vielfach unter sich. Besonders litt die Sprache, die noch durch keine Schriftzeichen fixirt war, und wo es noch keinen *Homerus* gab, dessen Gesänge mächtig genug gewesen wären, die Worte und die ursprünglichen Laute zu erhalten. So geschahen nothwendig Mischungen mit den Sprachen fremder Völker, mit denen sie grenzten, oder mit denen sie feindlich und friedlich verkehrten. Daher kam es, daſs Pelasger mit Pelasgern sich später nicht mehr verstanden; besonders da in den Ursitzen, und in den von denselben nicht zu entlegenen Gegenden früher eine Kultur der Sprache statt fand, welche Rauheiten abschliff, und sie für die Aussprache melodischer, und für den Rhythmus empfänglicher machte. Indessen hat neuere Forschung gezeigt, daſs auch in den Mundarten der Entferntesten sich Elemente genug erhalten haben, um die ursprüngliche Verwandtschaft mit der Sprache des Mutterlandes nicht zu verkennen, wie in dem Hetruskischen, dem Lateinischen und dem Oskischen.

Aber nicht bloſs in der Sprache und Schrift erweiset sich die Verwandtschaft; auch in den Verfassungen mit den Stammheroen an der Spitze, welche auſser dem Kriege auch die friedlichen Verhältnisse und das Richteramt leiten, und gleichsam als oberste Priester die religiösen Gebräuche und Opfer besorgen. Die Götterwesen sind dieselben; Wahrsagungen, Erforschung des göttlichen Willens durch Augurien, geheime Weihen, Orgien und Orakel gehören in den Um-

fang des Götterdienstes. *Spina* hat sein Schatzhaus zu Delphi, und hetrurische Könige schicken Geschenke nach Olympia. Die Stammheroen der Griechen und ihre Thaten sind, wie im Mutterlande, auf gleiche Weise in dem mittlern Italien bekannt. Und überflüssig würde es seyn, der frühern Bekanntschaften Latiums und Roms mit den Griechen zu gedenken, die auf ursprüngliche Verwandtschaften sich gründen. Und wer darf der gymnischen Uebungen und Spiele vergessen, die den Bewohnern des mittlern Italiens eben so wenig fremd waren, als den Pelasgern des eigentlichen Griechenlands? —

Es darf demnach nicht befremden, wenn wir später die Bewohner des mittlern Italiens, Hetrusker und Römer, auch die Kunstpflege mit den Griechen theilen sehen. — Schon ursprünglich waren den italischen Völkern die cyclopeischen Ringmauern bekannt, wie noch viele Ueberreste in dem mittlern Italien zeigen, und von deren Bedeutung und Zeit wir in der Geschichte der Baukunst ausführlich handelten (I. p. 195.).

§. 3. Wir betrachten die Griechen des mythischen Zeitalters in andern Beziehungen. Es kann zwar hier nicht unsere Absicht seyn, die innern Zustände von Griechenland, die Umtriebe zwischen den Häuptern der verschiedenen Stämme, ihre Befreundungen und Befehdungen zu beschreiben. Nur auf einzelne Mythen, die mehr im Auslande spielen, oder sonst gröſsere Verbindungen veranlassen, wollen wir aufmerksam machen. Dahin gehören die Thaten des ***Bellerophon*** in Lycien, die des ***Perseus*** in Africa, die Flucht des ***Phrixus*** nach dem Phasis, und der darauf folgende Zug der Argonauten eben dahin, um das goldene Vlieſs zurück zu bringen; die Züge des ***Hercules*** am Atlas, in Spanien, Italien, Sicilien, so wie der erste nach Troja, um den ***Laomedon***, und nach dem Thermodon, um die Amazonen zu bekriegen; dahin gehören ferner die Festsetzung des

phrygischen *Pelops* in dem Peloponnesus und Minos, der Sohn der phönizischen *Europa*, und seine Seeherrschaft. Gelegenheiten zu gröſsern Verbindungen der Heroen im Innern waren die Erlegung des calydonschen Ebers, und der wiederholte Zug gegen Thebae.

§. 4. Aber den Zentralpunkt der Mythengeschichte bildet der zweite Zug nach Troja. Hier stellen sich die Gesammtzustände des innern Griechenlands klar dar. Die verschiedenen Stämme sind unter sich verbunden, mit ihren Nationalfürsten an der Spitze, die eine Unzahl von Schiffen und Mannschaft zusammen bringen, um unter der Anführung der Atriden an einer an den Küsten Asiens liegenden Stadt eine Beschimpfung zu rächen, und zwar an einer Stadt, die ursprünglich selbst pelasgisch, und zugleich im Bunde mit andern in Asien angesiedelten Pelasgern war; doch anderseits auch verbunden mit fremden Völkern, wie mit Thraziern, Amazonen, und mit *Memnon*, der aus dem entferntern Asien seine Hülfsvölker herbeyführte.

Die Eroberung von Troja und die Rückzüge bringen aber bedeutende Veränderungen hervor. Einige Rückkehrende, wie *Teucer* und *Agapenor*, lassen sich in Cyprus nieder, andere, wie *Diomedes*, gehen nach Italien, wieder andere kreuzen lange an fremden Küsten und bey fremden Völkern umher, bis sie das Vaterland wieder erreichen, wie *Menelaus* in Aegypten und Phönizien, und *Ulysses*, dessen Irrfahrten in den Westländern den vielfältigsten Stoff für die Mythengeschichte lieferten. Auch die Besiegten wandern: *Aeneas* läſst sich in Latium nieder, und *Antenor* an den Küsten des Padus.

In dem innern Griechenland sind die Zustände nicht minder gewaltig, besonders im Hause des *Agamemnon*, theils durch *Clytämnestra* und *Aeghistus*, theils durch *Orestes*, den letzten der Heroen. Seine Fahrt nach Tauris bringt

auch die Scythen in Bekanntschaft und Verbindung mit den Griechen.

Wir haben hier das Alter der Heroen deſswegen etwas näher berührt, weil nebst der Darstellung der Götter die Ereignisse und Thaten der Heroen hauptsächlich die Gegenstände bilden, mit denen später die Kunst der Griechen sich wesentlich beschäftigte.

§. 5. Später tritt uns das Geschichtliche näher.

Achtzig Jahre nach dem Fall von Troja geschahen die folgenreichsten Umwandlungen im Innern von Griechenland durch den Einfall der Dorer in Peloponnes und ihre Festsetzung allda. Die aus ihren Sitzen vertriebenen Achaier setzten sich an den nördlichen Küsten fest, und die von dort vertriebenen Jonier ziehen nach Attica, die dann — 120 Jahre nach dem trojanischen Kriege — sich mit Hülfe ihrer Stammesverwandten nach den Küsten Asiens, schon früher pelasgisches Besitzthum, auswandern, und dort den Bund der zwölf jonischen Städte gründen. Schon etwas früher hatten sich an denselben Küsten Aeolier und etwas später Dorer, ähnliche Bünde stiftend, nieder gelassen.

Aber hiebey beruhigt sich der Unternehmungsgeist der Griechen nicht. Da wo sie mit ihren Schiffen eine neue Küste und Niederlassung erreichen können, ist ihr Muth auch werkthätig und schlagfertig. Der Umring des schwarzen Meeres wird auf allen bedeutenden Punkten von ihnen colonisirt, und zwar hauptsächlich von den jonischen Städten Asiens. Weniger wenden sich die Bewohner des eigentlichen Griechenlands nach dieser Seite, sondern mehr nach den Küsten von Illyrien, nach Unteritalien und Sicilien, theils kurz vor, theils kurz nach den ersten Olympiaden. Nur von den Nordküsten Afrika's, welche schon länger phönizische Ansiedler inne hatten, scheuen sie zurück. Erst später besetzen sie hievon den anscheinend dürren Punkt von Cyrene; und noch später stiften jonische Städte ihre

Niederlassungen an den gallischen und an den benachbarten spanischen Küsten.

Auf solchen ausgedehnten Punkten und Länderstrecken fanden sich griechische Völker verbreitet, welche dann gemeinsam an der Pflege der Wissenschaften und der Kunst Theil nahmen.

§. 6. Bald nach dem trojanischen Kriege gingen auch in den innern Einrichtungen bedeutende Veränderungen vor. Die Stammheroen, welche bis dahin die Völker mächtig geleitet hatten, verlieren allmählig ihr Ansehen, und an ihrer Stelle bilden sich theils Aristocratien, theils volksthümliche Verfassungen. Nur Sparta hält bey seinen lycurgischen Einrichtungen auch an seinen Schattenkönigen fest, und da und dort erheben sich bald auf kürzere, bald auf längere Zeit mehr eingedrungene, als gesetzliche Herrscher, die deſswegen Tyrannen heiſsen.

Die körperlichen Uebungen, die zu den frühesten Einrichtungen der Griechen gehören, gewinnen an Ansehen. Gemeinsame Opferplätze, wie Olympia, Delphi, Corinth und Nemea werden eingerichtet, wo unter dem Schutz der Götter die Tapfern aus allen Gegenden, die Anspruch an griechische Abstammung und Namen haben, sich sammeln, und bey festlichen Opferungen, um geringe Preise Probe ihrer Stärke und Gewandtheit ablegen. Dadurch blieben auch die Entferntesten mit einander im Verkehr, und der Amphictyonenbund steht noch in späterer Zeit in Ansehen. Die Athletik verdienet um so mehr hier erwähnt zu werden, da sie in der Folge eine der wesentlichen Beförderungen für die Aufnahme der bildenden Künste ward.

Auch blieben hiebei die musikalischen Künste nicht zurück. Die Flöte und das Saitenspiel begleiteten die Festgesänge, worin die Dichter den Ursprung der Dinge, die Bildung des Weltalls, den Ursprung und das Lob der Götter, und die Groſsthaten der Heroen besangen. — So ent-

standen die epischen Dichter, wie *Homerus*, so die cyclischen und Dithyramben- und Hymnen-Dichter. So entstand die eigene Klasse von Citharöden und Rhapsoden, welche wandernd viele mit ihren Künsten erfreuten.

Wie früh die Schriftzeichen bey den griechischen Völkern bekannt oder üblich wurden, bleibt unsicher. *Homer* scheint zwar schon einige Kenntniſs hievon gehabt zu haben (Il. 6, 168 — 178.). Zuverlässiger ist, daſs man mit dem Anfang der Olympiaden die Namen der Sieger aufzeichnete.

§. 7. Aber noch wichtiger bleibt hier für uns die Frage: über die Anfänge der Kunstübung bey den griechischen Völkern. — Nach der Sage stiege dieselbe hoch in die mythische Zeit hinauf: selbst vor dem trojanischen Kriege.

Nach *Pausanias* (7, 22. 3.) gab es aber eine Zeit, wo rohe Steine anstatt der Statuen göttliche Ehren erhielten, und auf dem Markte zu Pharae in Achaia standen noch spät an dreyſsig vierseitige Steine, die unter verschiedenen Götternamen verehrt wurden. In Sparta waren die Dioscuren, unter zwey neben einander errichteten Hölzern, die quer durch andere zwey mit einander verbunden waren, vorgestellt, welche man Dokana hieſs (*Plutarch.* de frat. amor. p. 477.). — Andere Bilder glaubte man vom Himmel gefallen, wie das alte Bild der *Minerva* in dem Tempel der Polias auf der Burg in Athen (*Paus.* 1, 26. 7.), und das Palladium, von dem das Schicksal von Troja abhing (cf. *Dictys* 5, 5.). Solche alterthümliche Bilder waren gröſstentheils geschnitzt, und es gab noch spät solche, die man den ersten Colonieführern, *Danaus* und *Cecrops*, zuschrieb (*Paus.* 1, 27. und 2, 19.). — Oft waren von dergleichen Holzbildern nur das Gesicht, die Hände und Füſse sichtbar, das übrige des Körpers aber mit wirklichen Stoffen, gleich einer Puppe, bekleidet, wie zu Titane der *Aesculap* und die *Hygea*, angeblich aus der Zeit des *Alexanor*, des Sohnes von *Machaon* (*Paus.* 2, 11. 6.), und

Diana und *Bacchus* in ihren Tempeln zu Megara (*Paus.* 2, 30. 1.). Auch nach *Homer* (Il. 6, 303.) ward das Minervabild in der Burg von Troja bekleidet, denn die Priesterin *Theano* legt den kostbaren Mantel auf die Knie der Göttin; und schönhaarig ward sie genannt ohne Zweifel von den künstlich geordneten Flachshaaren, die ihr Haupt schmückten. —

Nach *Pausanias* (9, 3. 1.) nannte man die Holzbilder *Daedala*, und *Jupiter* selbst wird als ihr Erfinder angegeben. Dies geschah, noch ehe *Daedalus* im Zeitalter des *Theseus* in Athen geboren war. Dies ist der Künstler, von dessen Erfindungen, Irrsalen und Werken in der Baukunst, wie in der Bildkunst, die Mythen viel zu erzählen wissen. Man sehe besonders den *Diodorus* (4, 76 — 78.). Seine in *Pausanias* (9, 40. 2.) Zeit noch vorhandenen Bildwerke waren: *Hercules* in Thebae, *Trophonius* in Lebadea, *Ariadne* in Delos, und in Creta die *Britomartis* zu Olus, und die *Minerva* zu Gnossus, alles Schnitzbilder, ausgenommen der eben allda vorhandene Chortanz für *Ariadne* in weiſsem Marmor, welchen bereits *Homer* (Il. 18, 593.) erwähnt. — Es scheint, daſs diese miſsverstandene Stelle besonders die Existenz des mythischen Künstlers *Daedalus* hervorgerufen hat. Denn nach dieser Stelle ist der Namen *Daedalus* nichts anders als ein Beywort des göttlichen Künstlers, *Vulcan*, der den Schild des *Achilles* fertigte, und hier den Chortanz wiederholte, den er schon früher für *Ariadne* gemacht hatte. Einen besondern Künstler *Daedalus* kannte *Homer* nicht.

Was aber die Kunstnachrichten bey *Homer* überhaupt betrifft, so habe ich früher in einer akademischen Abhandlung (s. *Böttiger's* Amalthea B. II. p. 52.) gezeigt, daſs dieselben keinen Kunstzustand in damaliger Zeit erweisen, sondern vielmehr von dem Gegentheil Zeugniſs geben. *Homer* redet nur von zwey Kunstzweigen: von kunstreich gewirkten Gewändern, und von Werken in verschiedenen Metal-

len. Diese sind einzig Werke *Vulcan's*, und jene Erfindungen der *Minerva*, worin die Göttin die Frauen unterrichtete. Nur das kunstreiche Sidon liefert Arbeiten in diesen Künsten.

§. 8. Wenn aber *Daedalus* und die ihm zugeschriebenen Werke fingirt sind, und es selbst im Zeitalter *Homer's* noch keinen Kunstbetrieb bey den Griechen gab, und alles, was der Dichter von Kunstarbeit namhaft machet, den Göttern und fremden Völkern zugeschrieben werden muſs; was soll man von ähnlich alten Künstlern und von denen, die man seine Schüler nennt, halten? — *Epeus* zimmerte das trojanische Pferd (*Paus.* 2, 29. 4.); aber wer wird deſswegen glauben, daſs er auch hölzerne Götterstatuen schnitzte (*Paus.* 2, 19. 6. cf. *Plat.* in Ion I. p. 533.)? — und andere sogenannte Zeitgenossen, wie *Smilis* von Aegina und *Theodorus* von Samos, gehören erweislich viel spätern Zeiten an, so wie auch die sogenannten Schüler des *Daedalus*, als *Endoeus* von Athen, *Dipoenus* und *Scyllis* von Creta, *Learchus* von Rhegium und andere.

Aber auch lange nach *Homer*, und selbst lange nach dem Anfang der Olympiaden, gelangen wir noch zu keiner sichern Spur des Kunstbetriebes bey den Griechen, und den ihnen verwandten Völkern des mittlern Italiens. Was das Letztere betrifft, so lassen sich mehrere Aussagen des *Plinius* in Beziehung des hohen Alters der Kunst als eitel betrachten. Erstlich in der Erzbildnerey wird nicht bloſs das Bild des *Janus* von Numa erwähnt, sondern auch auf dem forum boarium die Statue des *Hercules*, die bereits *Evander* geweiht haben soll (*Plin.* 34, 16.). Zweitens in der Mahlerey wird nicht bloſs die Schlacht der Magneten, welche *Bularchus* für *Candaules* im Zeitalter des *Romulus* verfertigte, als ein Werk vollendeter Kunst erwähnt, sondern auch Gemälde in den Tempeln von Ardea, Lanuvium, und zu Caere, welche vor der Erbauung Rom's mit vollendeter

Kunst verfertigt seyn sollten (*Plin.* 35, 6. und 39.); und doch waren nach demselben Schriftsteller (*Plin.* 35, 5. und 43.) die Anfänge der Plastik und der Zeichenkunst erst durch die Gefährten des *Demaratus* in Italien eingeführt.

Alles wohl erwogen, läſst sich ein Kunstbetrieb bey den Griechen nicht früher annehmen, als in dem Zeitalter des *Cypselus*, der um Ol. 30. durch die Vertreibung der Bacchiaden sich zum Herrn von Corinth machte; und um dieselbe Zeit begann der Kunstbetrieb auch im mittlern Italien, indem der Bacchiade *Demaratus*, den *Cypselus* fliehend, sich mit seinem Anhange, worunter auch Plastiker und Zeichner waren, in Tarquinium niederlieſs.

§. 9. Hiebey bleibt die Hauptfrage: ob die Griechen die Kunst aus sich selbst schöpften, oder dieselbe von Fremden empfingen? — Hierauf scheint die Antwort allein die zu seyn, daſs wenn die Griechen Gelegenheit fanden, die Kunstübungen in den verschiedenen Techniken von Fremden zu erlernen, sie der eigenen Erfindungen nicht bedurften, besonders da solche Erfindungen nur das Werk langer Zeit und vieler Versuche und Erfahrungen hätten seyn können. Es zeiget sich aber, daſs die Griechen in verhältniſsmäſsig sehr kurzer Zeit jede Art von Technik, auch die schwierigste, sich zu eigen gemacht hatten, und dies zwar nicht bloſs auf einem Punkt und in einer Gegend, sondern überall, wo die viel verbreiteten Griechen ihre Wohnsitze hatten.

Das Land aber, wo die Griechen die Elemente der Kunst, so wie der Wissenschaft, schöpften, war kein anderes als Aegypten. Denn es geschah gerade um jene Zeit — um Ol. 30. — daſs Aegypten, welches bis dahin den Seefahrern — der Seeräuberey wegen — verschlossen war, für die Griechen sich öffnete, indem sie dem vertriebenen *Psammetichus* beystanden, und seine Mitkönige besiegen halfen. Dadurch wurde *Psammetichus* Alleinherrscher und der Be-

günstiger der Griechen. Als Söldlinge — an die 30000 — erhielten sie feste Sitze in Aegypten, und den freyen Verkehr mit den Einwohnern. Hier war es also, wo sie nicht bloſs die groſsen Werke früherer Zeiten sahen, sondern auch Augenzeugen von den vielen und groſsen Werken wurden, die gleichzeitig entstanden. Gleiche Gunst genossen die Griechen bey seinen Nachfolgern, besonders bey *Amasis*, der ihnen nicht nur die Stadt Naucratis als Stapelplatz einräumte, sondern auch ägyptische Kunstwerke nach verschiedenen Gegenden Griechenlands als Geschenke sandte (cf. *Herod.* 2, 182.). Das Nähere in dem Folgenden.

ERSTE ÄGYPTISIRENDE EPOCHE.

Von Ol. 30 bis Ol. 60. oder von *Cypselus* bis auf *Croesus*, *Cyrus* und *Polycrates* von Samos.

§. 1. Im Zeitalter des *Cypselus* von Corinth, um Ol. 30., verspürt man die Anfänge der Kunst bei den Griechen; und zwar zuerst in der Plastik, das ist: in der Bearbeitung des Thones zu Bildwerken, und dann in dem Schattenriſs.

Der erste Künstlername, dem wir begegnen, ist *Dibutades* von Sicyon, dessen Daseyn wir als geschichtlich betrachten können, wenn gleich die Art, wie die ersten Kunstversuche entstanden, mehr ein fabelhaftes als geschichtliches Ansehen haben. Man erzählt: die Tochter des *Dibutades* habe den Schattenriſs ihres Geliebten, der auf der Abreise war, an die Wand gezeichnet. Nach diesem Risse habe dann der Vater das Bild in Thon modellirt und es mit andern Töpferwaaren eingebrannt. — So hätten Zeichnung und Plastik einen gemeinsamen Ursprung — die Liebe — gehabt.

Das so in Thon gebrannte Bild des Geliebten soll sich in Corinth bis zu der Zerstörung der Stadt unter *Mummius* erhalten haben. Bey den weitern Versuchen mischte *Dibatades* dem Thone rothe Farbe bey, und verzierte so die Stirnziegel an dem Dache hin mit Bildwerken, zuerst nur flach, dann aber mit mehr Erhabenheit. So erzählt *Plinius* (35, 43.) mit dem Beyfügen: andere seyen der Meinung, daſs die Plastik früher entstanden sey, als die Bacchiaden von Corinth durch *Cypselus* vertrieben wurden, wodurch

er andeutet, daſs *Dibutades* seine ersten Versuche in der Plastik um diese Zeit gemacht habe. Auch fand seine Kunst sogleich Nachahmer; denn unter den Bacchiaden, welche vor der Gewalt des *Cypselus* flohen, war auch *Demaratus*, der Vater des nachmaligen römischen Königes *Tarquinius Priscus*, welcher, nach Tarquinium an der tyrrhenischen Küste auswandernd, in seinem Gefolge zwei andere Plastiker, *Euchir* und *Eugrammus* (*Pl.* l. c.), zugleich mit einem Linearzeichner *Cleophantus* von Corinth (*Pl.* 35, 5.) hatte, welche dann die Anfänge dieser Künste in jenen Gegenden Italiens verbreiteten.

Den Werth solcher Erzählungen müssen wir auf sich beruhen lassen. Den Schatten eines Gegenstandes mit Linien umziehen und ein Gebilde aus Thon kneten, sind mehr ein Spiel, als eine Erfindung zu nennen. Erst wenn der Töpfer seine Uebungen im Formen bestimmter Gegenstände fortsetzet, und der Zeichner den Schattenriſs mit innern Linien näher zu bezeichnen sich bestrebet, kann eine Art von Kunstanfang daraus hervorgehen. Solche fortgesetzte Uebungen geschahen nun in Corinth in der Zeit des *Cypselus* und im mittlern Italien; obwohl es übrigens eitel ist, die Erfindung der Plastik oder der Linearzeichnung irgend einer bestimmten Zeit oder bestimmten Personen aneignen zu wollen. Solche Künste sind da: sie erfinden sich nicht. Auch werden aus dieser langen Periode keine andern Plastiker genannt, wenn wir den *Turianus* von Fregellae ausnehmen, dem *Tarquinius Priscus* die Statue *Jupiter's* in gebranntem Thone für das Kapitol zu verfertigen übertrug (*Pl.* 35. 45.). Auch fällt es auf, daſs *Pausanias* überhaupt so wenig Werke in Thon namhaft machet. Indessen nennt er zu Athen noch Arbeiten in ungebranntem Thon, im Gegensatz von gebranntem (*Paus.* 1, 2. 4. und 1, 3. 1.), und nach *Plinius* (35, 45.) scheint es, daſs die ungebrannten Werke im Ceramicus von *Calcosthenes* waren.

§. 2. Von Schnitzbildern in Holz haben wir bereits in der Einleitung §. 7. bemerkt, daſs es noch spät alte Holzbilder gab, welche man theils dem *Daedalus*, theils der noch höhern mythischen Zeit der Colonieführer *Cecrops* und *Danaus* aneignete. Allein alle solche Werke konnten auch später in der Cypselischen Periode gemacht seyn. Denn wenn gleich man jetzt anfing, in jeder Art von Material und in jeder Technik Kunstwerke zu verfertigen, so waren doch die Arbeiten in Holz noch bey weitem die gewöhnlichsten, und von den bekannten Meistern giebt es fast keinen, der nebst andern Techniken nicht auch die in Holz geübt hätte. Selbst die ältesten zwey Statuen der Athleten in Olympia waren noch von diesem Material, die eine Ol. 59. von Cypressenholz, und die andere Ol. 61. von Feigenholz gemacht, wovon die erstere viel weniger durch die Zeit gelitten hatte als die zweite (*Paus.* 6, 18. 5.).

Auch in den frühern Tempeln Roms waren die Götterbilder, in so fern sie nicht von gebranntem Thone waren, gleichfalls Schnitzwerke (*Plin.* 34, 16.). Noch spät sah man in dem Tempel der *Fortuna* das vergoldete hölzerne Bild des *Servius Tullius*, das sich im Brande erhalten hatte (*Dionys. Halic.* 4. p. 243.).

Andere Holzwerke der Zeit werden wir unter den Namen der Meister aufführen, und eben so auch die Schnitzwerke in Elfenbein, die in dieser Zeit beginnen.

§. 3. Die ersten Arbeiter in Marmor waren nach *Plinius* (36, 4.) *Dipoenus* und *Scyllis* von Creta in Ol. 50. Sie bedienten sich des weiſsesten Marmors aus Paros. In Sicyon sah man von ihrer Hand die Statuen des *Apollo*, der *Diana*, des *Hercules* und der *Minerva*. Insbesondere waren Ambracia, Argos und Cleonae von den Werken des *Dipoenus* angefüllt (cf. *Plin.* 36, 4. 2.).

Wir wollen aber nicht unbemerkt lassen, daſs man schon in hoher mythischer Zeit — im Zeitalter des *Perseus* —

den Cyclopen einiges Bildliche in Stein zuschrieb, darunter ein Medusahaupt (*Paus.* 2, 20. 5.) und die Löwen über einem Thore von Mycenae (*Paus.* 2, 16. 4.), und merkwürdig ist es, daſs die Löwen an ihrer frühern Stelle jetzt noch ziemlich erhalten sind. Die beiden Thiere stehen wie Schildhalter rechts und links auf ihren Hinterfüſsen empor und mit den Vorderfüſsen auf einem Untersatz, in dessen Mitte ein einsäuliger Opfertisch errichtet ist. Ich habe in den Analekten von *A. Fr. Wolf* I. p. 149. ausführlich von diesem Denkmale gehandelt und gezeigt, daſs die Cyclopen, denen man diese Arbeiten zuschrieb, lycische Bergleute waren, die unter *Proetus* als Fremde in Griechenland einwanderten. Die Arbeit ist noch sehr roh.

Nach *Pausanias* (9, 40. 2.) hätte auch schon *Daedalus* seinen Chortanz der *Ariadne* in Creta in weiſsem Stein (in Marmor) gearbeitet, wie in der Einleitung §. 7. angegeben ist.

In spätern Zeiten sah man in Griechenland von *Dipoenus* und *Scyllis* nur noch zu Cleonae eine *Minerva* (*Paus.* 2, 15. 1.), und zu Argos im Tempel der Dioscuren: die Bilder der beiden Helden und ihre Kinder *Anaxis* und *Mnasinous*, mit ihren Müttern *Hilaira* und *Phoebe*; alles in Ebenholz, Menschen und Pferde, doch angefügt waren einige Theile aus Elfenbein (*Paus.* 2, 22. 6.).

Der Mangel an Marmorwerken der beiden Cretenser zur Zeit unseres Reisenden zeiget, daſs es in Rom Liebhaber alterthümlicher Kunst gab, welche schon früher ihre Marmorarbeiten nach der Hauptstadt geschleppt haben muſsten, über welche *Plinius* jedoch nichts Näheres bemerkt.

§. 4. Die beiden Cretenser *Dipoenus* und *Scyllis* hatten mehrere Schüler, wobei auffällt, daſs von keinem derselben Marmorwerke angezeigt werden, sondern nur Arbeiten in Holz und in Metall. Diese Schüler sind folgende:

Learchus von Rhegium, einer der frühern Arbeiter in

Erz. In Sparta sah man von seiner Hand in Erz getrieben einen *Jupiter*, wovon die verschiedenen Stücke, aus denen die Statue bestand, nicht durch Löthen vereinigt, sondern noch mit Nägeln zusammengeheftet waren (*Paus.* 3, 17. 6.).

In Olympia sah man noch Werke von drey Lacedämoniern: von *Dontas (Medontas)* in dem Schatzhause der Megarer in Cedernholz und mit Gold überzogen, den Kampf des *Hercules* mit *Achelous* in Beyseyn des *Jupiter* und der *Deianira*, und dann *Mars* den *Achelous* und *Minerva* den *Hercules* begünstigend. Aber *Minerva* ward später von der Gruppe getrennt und in dem Tempel der *Juno* bei den Hesperiden aufgestellt (*Paus.* 6, 19. 9.). Auch wird gedachte Statue der *Minerva* bey den Hesperiden in dem Tempel der *Juno* wirklich erwähnt, aber nicht als eine Arbeit des *Dontas*, sondern als ein Werk des *Medontas*, der auch ein Lacedämonier und Bruder des *Doryclidas*, und gleichfalls ein Schüler des *Dipoenus* und *Scyllis* genannt wird (*Paus.* 5, 17. 1.). Hieraus scheint klar hervorzugehen, daſs in den beiden Namen *Dontas* und *Medontas* nur Ein Name stecke, und bey dem erstern das *Me (dontas)* weggefallen sey.

Von *Doryclidas*, dem Bruder, sah man gleichfalls im Tempel der *Juno* die Statue der *Themis*, ohne Angabe des Materials (*Paus.* l. c.). Aber die Hesperiden, gleichfalls im Tempel der *Juno*, neben denen die *Minerva* des *Medontas* aufgestellt war, verfertigte *Theocles*, auch ein Lacedämonier und Schüler von *Dipoenus* und *Scyllis* (*Paus.* l. c.). Die genannten Hesperiden waren gleichfalls von einer gröſsern Statuengruppe des *Theocles* getrennt worden, die man noch in dem Schatzhause der Epidamnier sah, und den *Atlas*, die Himmelskugel stützend, vorstellte, zugleich mit *Hercules* und den (nun bereits hievon getrennten) Hesperiden. Dieses gröſsere Werk ward ganz aus Cedernholz geschnitzt (*Paus.* 6, 19. 5.). Noch bemerken wir, daſs *Theocles* in der erstern

Stelle bey *Pausanias* der Sohn des *Hegylus*, in der letztern aber der Sohn des *Etylus* (wahrscheinlich letzteres aus Irrthum der Abschreiber) genannt ist.

Schüler der beiden Cretenser waren ferner *Tectaeus* und *Angelion*, welche in Delos die Statue des *Apollo*, die drey Grazien auf der Hand haltend, verfertigten, und die Meister des *Callon* von Aegina waren (*Paus.* 2, 32. 5. und 9, 35. 1.). Näher wird das Bild des *Apollo* zu Delos bey *Plutarch* (de Musica p. 1135.) bezeichnet. Er hielt in der Rechten den Bogen und auf der Linken die Grazien, wovon jede ihr eigenes Musikinstrument trug: die eine die Leyer, die andere die Flöte, und die in der Mitte stehende die Syrinx. Es wird kein Meister genannt, sondern nur, daſs es ein sehr altes Werk war.

Noch kommen bey *Pausanias* (6, 4. 2.) *Chartas* und *Syadras*, beide Spartiaten, vor, die in diese Zeit zu gehören scheinen. Werke kennt man von ihnen nicht; aber sie waren die Meister von *Euchirus* von Corinth, der wieder den *Clearchus*, und dieser den *Pythagoras* von Rhegium unterrichtete. Rechnet man nun von *Pythagoras*, der ein Zeitgenosse des *Phidias* war, zurück, so muſsten die beiden Spartiaten um Ol. 60. geblüht haben.

§. 5. Eine andere Familie, die in Marmor arbeitete, war nach *Plinius* (36, 4. 2.) die des *Malas* von Chios. Er setzet seine Urenkel, die beiden Brüder *Bupalos* und *Athenis*, mit dem Dichter *Hipponax* um Ol. 60., und meint also, daſs der Urgroſsvater bereits um den Anfang der Olympiaden gelebt haben müsse. Man sieht hieraus, daſs *Plinius* es mit seiner Rechnung so genau nicht nahm. *Bupalos* konnte immer um den Anfang der Ol. 60. blühen, wenn *Malas* auch erst seine Kunst um Ol. 40. trieb. Indessen werden weder von dem Urgroſsvater, noch dem Groſsvater *Micciades* Werke erwähnt, wohl aber von dem Vater *Anthermus (Archeneus)*, sowohl zu Delos als Lesbos. Von

den

den Söhnen *Bupalos* und *Athenis* fanden sich gleichfalls Arbeiten in den benachbarten Inseln, wie in Delos, und zwar mit der stolzen Beyschrift: «Nicht bloſs sey Chios seiner Reben, sondern auch der Söhne des *Anthermus* wegen berühmt.« In Chios selbst sah man den Kopf einer *Diana*, hoch aufgestellt, von der man wähnte, daſs sie den Eintretenden traurig, den Weggehenden aber fröhlich ansehe. Auch die Jasier besaſsen eine Statue dieser Göttin von ihren Händen.

Augustus, ein Freund alterthümlicher Kunstwerke, lieſs Arbeiten von beiden Brüdern nach Rom versetzen, und sie theils auf dem Giebel des Tempels des palatinischen *Apollo* aufstellen, theils in andern von ihm errichteten Gebäuden (*Plin.* l. c.).

Von *Hipponax*, der sehr häſslich ausgesehen haben soll, machten sie zusammen ein Zerrbild, wodurch der Dichter in Wuth gerathend die beiden Künstler so mit seinen Versen verfolgte, daſs sie sich aufhingen, — was aber *Plinius* (l. c.) selbst für falsch hält.

Bupalos verfertigte für Smyrna zuerst die Statue der *Fortuna*, und zwar mit der Achse (Polos) auf dem Kopfe, und das Füllhorn im linken Arme (*Paus.* 4, 30. 4.); und im Tempel der *Nemesis*, in derselben Stadt, sah man von ihm die drey Grazien in Gold, ein Beweis, daſs er nicht bloſs in Marmor arbeitete, sondern auch die Technik in Metall verstand (*Paus.* 9, 35. 2.).

Noch fügen wir als Nebensache bey, daſs jetzt noch im Museo Pio Clementino eine Base mit dem Namen des *Bupalos* vorhanden ist, aber getrennt von der Statue, die ehemals darauf stand.

§. 6. Zu den ältesten Marmor-Arbeitern gehört ferner *Byzas* von Naxos, der im Zeitalter des *Astyages* und *Alyattes* zuerst die Dachziegel von pentelischem Marmor zu machen erfand. Aber er verfertigte zugleich auch die Sta-

tuen des *Apollo* und der *Diana*, wie ein darunter gesetztes Epigramm belehrte (*Paus.* 5, 10. 2.).

§. 7. Auch *Endoeus*, ein alter Bildschnitzer aus Athen, den man, wie den *Dipoenus* und *Scyllis*, zum Schüler des *Daedalus* machte, dessen wahrer Meister aber nicht bekannt ist, bearbeitete, auſser andern Stoffen, bereits den Marmor. — In der Burg von Athen sah man von ihm eine sitzende *Minerva* von Olivenholz mit der Inschrift: *Callias* habe sie geweiht und *Endoeus* sie gemacht (*Paus.* 1, 26. 5.). Der älteste *Callias*, den man kennet, lebte aber zur Zeit des *Pisistratus* (*Herod.* 6, 121.); welches also auch die Zeit des Künstlers anzeigt. Eine andere sehr groſse Statue der *Minerva* von Holz, auf dem Throne sitzend und mit beiden Händen den Rocken haltend, befand sich in ihrem Tempel zu Erythrae in Jonien, und im Freyen sah man früher eben allda die Grazien und die Horen in Marmor aufgestellt, alles von *Endoeus* (*Paus.* 7, 5. 4.).

Ein noch berühmteres Werk dieses Künstlers scheint die Statue der *Minerva* Alea gewesen zu seyn. Sie war ganz in Elfenbein geschnitzt und in ihrem Tempel zu Tegea aufgestellt. *Augustus* lieſs sie nach Rom bringen, und an dem Eingange seines von ihm erbauten Forum's aufstellen (*Paus.* 8, 46. 2.).

Das Elfenbein als Material war schon im Zeitalter *Homer's* bekannt, wenn nicht in bildlichen, doch in Zierwerken. Anwendung fand es in dieser Epoche an den Bildarbeiten der Lade des *Cypselus*, und auch *Dipoenus* und *Scyllis*, wie wir angaben, machten hievon Gebrauch zugleich mit dem Ebenholz. Daſs man das Elfenbein vermittelst des Zythum, ein bierartiges Getränk in Aegypten, und auch durch andere Mittel, als durch Feuer und die Alraunwurzel, zu erweichen verstand, berühren wir hier nicht näher (s. *Amalthea* I. p. 221.). Die Technik, das Elfenbein zu Bildwerken zu bearbeiten, wovon man so groſsen Gebrauch in

der Folgezeit machte, muſs übrigens in dieser Periode sehr bekannt gewesen seyn, da *Endoeus* bereits eine ganze Statue daraus verfertigte.

Noch fügen wir hier den Namen und die Werke eines andern alten Holzschnitzers bey, von dem aber das Zeitalter nicht näher angegeben wird. Er hieſs *Laphaës*, und war in Phlius gebürtig. Zu Sicyon sah man von ihm einen *Hercules* von Holz in einem der Tempel des Gottes (*Paus.* 2, 10. 1.), und zu Aegina war noch ein groſses hölzernes Bild des *Apollo*, aus dessen Vergleich in der Arbeit mit dem *Hercules Pausanias* (7, 26. 3.) vermuthete, daſs es auch ein Werk des *Laphaës* von Phlius seyn möchte.

§. 8. Daſs auch die Technik in Metall, in Gold und in Silber, wie in Erz, theils durch das Treiben mit dem Bunzen, theils im Guſs in dieser Periode zum Vorschein kam, haben wir zum Theil schon bemerkt. Das erste Werk der Art, welches genannt wird, ist die in Gold getriebene Statue des *Jupiter* in natürlicher Gröſse, welche *Cypselus* zu Olympia weihte. Dies muſste vor Ol. 38. geschehen seyn, denn sein Tod wird in diese Olympiade gesetzt (cf. *Strabo* 8. p. 353. und p. 378. *Paus.* 5, 2. 4. und *Aristot.* Polit. 5, 11.). Auch zu den Bildwerken an der Lade des *Cypselus* ward nebst dem Elfenbein das Gold in Anwendung gebracht; desgleichen an der Statuengruppe des *Medontas*, welche wir §. 4. erwähnten. Die Figuren aus Holz scheinen mit dünnen Goldblechen überzogen gewesen zu seyn, so daſs das Zedernholz den Kern derselben bildete; von getriebener Arbeit in Golde waren ohne Zweifel auch die Grazien des *Bupalus* (s. §. 5.) im Nemesium zu Smyrna. Von der in Erz getriebenen Statue *Jupiter's* in Sparta von *Learchus* von Rhegium haben wir gesprochen, und von derselben Zeit, und in derselben Kunstweise war ohne Zweifel auch der erzene Coloſs des *Apollo* von Amyclae, und wie es scheint, noch roher gearbeitet als der *Jupiter* des

Learchus, indem das Ganze, auſser dem Gesichte, den Händen und den Spitzen der Füſse, mehr noch einer Säule, als einer gegliederten Bildung glich. Auf dem Kopfe trug das Bild einen Helm, und in den Händen Lanze und Bogen (*Paus.* 3, 19. 2.). Der Meister war unbekannt. Aber aus dem Umstande, daſs die Lacedämonier das Gold, welches sie zur Auszierung der Statue des *Apollo* auf dem Berge Thornax von *Croesus* geschenkt erhielten (*Herod.* 1, 69.), aber dann dasselbe zur Zierde der Apollostatue zu Amyclae gebrauchten (*Paus.* 3, 10. 9.), und zwar zur Vergoldung des Gesichtes (*Athenaeus* 6, 4.), scheint klar hervorzugehen, daſs die Statue im Zeitalter des *Croesus* gemacht ward; so wie der groſse Crater in Erz, äuſserlich um den Rand her mit einem bildlichen Friese geziert, welchen die Lacedämonier als ein Zeichen ihrer Freundschaft an *Croesus* sandten, welcher aber nicht an den König kam, weil derselbe indessen von *Cyrus* gefangen ward, und so der groſse Crater in dem Tempel der *Juno* zu Samos verblieb (*Herod.* 1, 70.).

Zu den Kunstwerken des Zeitalters sind auch noch die reichen Geschenke des *Croesus* selbst, die er an mehrere berühmte Tempel machte, und unter denen auch bildliche Arbeiten vorkamen, zu erwähnen, wie zu Delphi der goldene Löwe, der zehn Talente wog, der groſse goldene und silberne Crater, und die drey Ellen hohe Statue der Frau, die für den König das Brod buck (*Herod.* 1, 50. und 51.); ferner die goldenen Kühe, welche *Croesus* im Tempel zu Ephesus, der eben damals im Bau war, weihte (*Herod.* 1, 92.). Die Meister dieser Werke sind nicht bekannt, nur der groſse silberne Crater zu Delphi schien dem *Herodot* selbst (1, 51.) von der Hand des *Theodorus* von Samos zu seyn, den man also äuſserlich mit Bildwerken verziert annehmen kann, obwohl der Geschichtschreiber sie nicht angiebt.

§. 9. Was das Gieſsen in Erz und in Eisen betrifft, so werden als die ersten Bildgieſser die beiden Samier, ***Rhoecus*** und ***Theodorus***, genannt (***Paus.*** 3, 12. 8. — 8, 14. 5. und 10, 38. 3.).

Rhoecus, der Sohn des ***Philaeus*** und Vater des ***Theodorus***, machte sich besonders durch den Bau des Tempels der ***Juno*** zu Samos, (Vitr. 7. in Praef.) und auch noch durch die Theilnahme an dem Bau des samischen Labyrinthes bekannt. Von seinen Guſsarbeiten in Erz wird nur das Bild der Nacht in dem Tempel der ***Diana*** von Ephesus angeführt, als ein noch sehr rohes Kunstwerk (***Paus.*** 10, 38. 3.).

Theodorus, der Sohn des ***Rhoecus***, erbaute als Architekt die Skias zu Sparta, rieth Kohlen in die Fundamente des Tempels der ***Diana*** von Ephesus zu legen, hatte gleichfalls Antheil an dem Bau des samischen Labyrinthes, und gab über die dorischen Verhältnisse des Tempels der ***Juno*** zu Samos, den sein Vater erbaut hatte, eine Schrift heraus. Von seinen Guſsarbeiten in Erz, wovon dem reisenden ***Pausanias*** kein Exemplar mehr vorkam, führt ***Plinius*** (34, 19. 22.) allein noch das eigene Bildniſs des Künstlers an; man sah es zu Praeneste. Die Figur hielt in der Rechten eine Feile, und in der Linken zwischen drey Fingern eine Quadriga, so klein, daſs eine Fliege mit den Flügeln den Wagenführer mit dem Wagen zugleich überdeckte. Diese Feinheit der Arbeit läſst sich begreifen, da ***Theodorus*** zugleich Gemmenschneider war, und als solcher den berühmten Siegelring des ***Polycrates*** schnitt. Er arbeitete aber auch, wie bereits angegeben ist, für ***Croesus*** den groſsen Crater von Silber zu Delphi, und einen goldenen, den die Könige von Persien besaſsen (***Athenaeus*** 12, 3.). Die beiden Crater aber waren wahrscheinlich nicht Guſswerk, sondern getriebene Arbeit.

Er schnitzte aber auch noch in Holz. Er verfertigte

nämlich mit seinem Bruder *Telecles* zugleich eine Statue des pythischen *Apollo*, *Telecles* die eine Hälfte zu Samos, und *Theodorus* die andere zu Ephesus, und als man die beiden Hälften vereinigte, paſsten sie vollkommen zusammen. Dies bewirkten sie vermöge der Verhältniſslehre des menschlichen Körpers, welche die beiden Brüder während ihres Aufenthaltes in Aegypten kennen lernten (*Diod.* 1, 98. cf. *Athenag.* de leg. pro *Christ.* c. 14.).

§. 10. Ein dritter Künstler, der zugleich mit *Rhoecus* und *Theodorus* an dem Bau des samischen Labyrinthes Theil nahm, war *Smilis* von Aegina, der Sohn des *Euclides*; sonst galt er noch als der Zeitgenosse des *Daedalus*. Für den Prachtbau der *Juno* von Samos, den *Rhoecus* errichtete, und wovon *Theodorus* die Beschreibung herausgab, verfertigte *Smilis* die Tempelstatue (*Paus.* 7, 4. 4.). Auch sah man von seiner Hand im Tempel der *Juno* zu Olympia die drey thronenden *Horen* (*Paus.* 5, 17. 1.). — Das Material, in welchem *Smilis* solche Werke arbeitete, wird nicht angegeben; sie scheinen aber in Holz gewesen zu seyn. Man sehe in *Amalthea* (I. p. 269.).

§. 11. In diese Zeit würde auch der erzene Stier des *Phalaris* von Perillus fallen, wenn man nicht die ganze Erzählung hievon als ein späteres Mährchen anzusehen hätte (vergl. *Amalthea* I. p. 260.).

Auch von dem groſsen Crater, dessen Rand mit einem Fries von Greifen, wo der eine dem andern immer gegenüber stand, verziert war, und der auf drey knieenden Colossen sieben Ellen hoch, von tartessischem Erze, ruhte (*Herod.* 4, 152.), läſst sich über die Zeit und die Meister nichts Zuverlässiges ermitteln. *Colaeus*, der zuerst eine groſse Ladung Erzes aus Tartessus nach Samos überbrachte, hatte zwar den Zehnten davon bereits vor Ol. 40. in dem Tempelschatz der *Juno* niedergelegt. Aber leicht mochten die Erzbarren allda ruhig liegen, bis der neue Tempel der

Göttin erbaut war, und die Erfinder des Erzgusses um Ol. 60. mit ihren Guſswerken auftraten. Waren aber die drey Colosse mit dem darüber gesetzten Crater mit dem Hammer getriebene Werke, so konnten sie auch früher gemacht seyn. Aber *Herodot* (l. c.) giebt in solcher Beziehung keine nähere Auskunft. —

§. 12. Was die ältesten Erzwerke in Rom betrifft, so haben wir die Angaben des *Plinius* bereits in der Einleitung §. 8. gerügt. In dem gegenwärtigen Zeitraume aber wären Erzarbeiten in Rom nicht unmöglich; und glauben wir dem *Plinius* (34, 11.), der hier den *Livius* (1, 36.) und den *Dionysius* (4. p. 204.) zu Gewährsmännern hat so hätte schon *Tarquinius Priscus* dem *Attius Navius* zu Ehren die Statue an der Stelle des Comitium errichtet, wo der *Augur* den Schleifstein mit dem Scheermesser durchschnitt.

Tarquinius aber war ein Zeitgenosse des *Solon*, aus welcher Zeit Statuen in getriebenem Erz nicht befremden können. Wahrscheinlich schöpften die drey Berichtgeber ihre Nachricht aus derselben Quelle, dem *L. Piso*, der im J. 621. Consul war, und als einer der ältesten Geschichtschreiber unter den Römern bekannt ist. Nach *Cicero* (in *Bruto* c. 27.) verfaſste er Annalen in einem magern Stil. — Ein so später Berichtgeber über die ältesten Denkmäler Roms hat freylich wenig Ansehen, besonders wenn man bedenkt, daſs die Statue im Oeffentlichen errichtet stand, wo die zerstörenden Gallier dieselbe kaum verschont haben würden. Dabey hatte das Collegium der Auguren Interesse genug, das Andenken des *Attius Navius* nicht untergehen zu lassen, und es durch Errichtung einer Statue auch in späterer Zeit zu retten. Denken wir aber an die Zerstörung der Gallier, so müſste freylich das nämliche Schicksal auch andere Erzstatuen betroffen haben, welche man gleich im Anfange der Republik errichtet glaubte, und die

gröſstentheils in der Zeit des *Plinius* noch erhalten waren. Indessen fehlt es auch jetzt nicht ganz an Denkmälern in Erz, die kaum das Alter der letzten römischen Könige übersteigen können (vergl. *Amalthea* I. p. 263.). —

§. 13. Auch die Kenntniſs des Gemmenschneidens, und des Stempelschneidens gehören in dieses Alter. Was das Gemmenschneiden betrifft, so bürgt das Gesetz des *Solon* dafür (*Diog.* Laert. in *Solon.* c. 9.), welches besagt, daſs kein Steinschneider den Abdruck von einem Siegelring, den er verkauft habe, behalten soll. Dann lassen sich als bekannte Steinschneider nennen: *Mnesarchus*, der Vater des *Pythagoras*, der bekanntlich der Zeitgenosse des Tyrannen *Polycrates* von Samos war (*Diog.* Laert. in *Pythag.* 8. 1.), und *Theodorus* von Samos, der für *Polycrates* den berühmten Siegelring schnitt. Nach *Plinius* (37, 2. cf. *Solin.* c. 33.) war der Stein ein Sardonyx, den man noch spät im Tempel der Concordia zu Rom sah, den *Livia*, die Gemahlin des *Augustus*, in ein goldenes Horn gefaſst, dahin weihte. Nach andern war der Ring ein Smaragd (*Herod.* 3, 41. *Strabo* 14. p. 638. *Paus.* 8, 14. 6.); das eingeschnittene Siegel wird nicht genannt.

In Rücksicht des Stempelschneidens wird gleichfalls ein Gesetz *Solon's* (*Demosth.* orat. in *Timocrat.* p. 805.) angeführt, welches gegen die Falschmünzer den Tod verhängt. Auch giebt es keine Kunde, daſs das Münzen früher stattgefunden habe; von *Phidon* von Argos ist nur so viel mit Sicherheit bekannt, daſs er zuerst die Gewichte eingeführt hat (*Herod.* 6, 127.), und wenn wir auch mit *Strabo* (8. p. 358.) und mit dem Marmor von Paros annehmen, daſs derselbe in Aegina bereits das Silber gemünzt habe, so konnte dies doch nicht vor dem Zeitalter geschehen, von dem wir hier handeln; denn der Sohn des *Phidon* gehörte unter die Freyer der Tochter des *Clisthenes* von Sicyon

(*Herod.* 6, 127.); folglich konnte der Vater nicht vor *Cypselus* gelebt haben.

In Rom kam das Münzen erst unter *Servius Tullius*, der der Zeitgenosse des *Solon* war, in Gebrauch, aber nur in Kupfermünzen (*Plin.* 33, 13.), dagegen die Griechen das Silber zu prägen pflegten (vergl. *Amalthea* II. p. 3. und p. 18.).

§. 14. In Rücksicht der Zeichnung und Mahlerey ist bereits in der Einleitung §. 8. auf die unhaltbaren Angaben aufmerksam gemacht worden, nach denen *Bularchus* schon ein Gemälde vollendeter Kunst für *Candaules* um Ol. 18. gemacht hätte, und daſs die noch in den Zeiten des *Plinius* vorhandenen Wandgemälde in den Tempeln von Ardea, Lanuvium und Caere, welche gleichfalls die Mahlerey als vollendet darstellten, bereits vor der Gründung Rom's verfertigt wären.

Ferner haben wir §. 1. bemerkt, wie mit der Plastik zugleich der Schattenriſs entstanden sey, und der Mahler *Cleophantus* den *Demaratus* zugleich mit den Plastikern *Euchir* und *Eugrammus* nach Italien begleitet habe, welche die Anfänge der Kunst dort verbreiteten.

Ferner giebt *Plinius* (35, 5.), nachdem er zuvor bemerkt, die Aegypter hätten die Mahlerey schon 6000 Jahre geübt, ehe sie zu den Griechen überging, zu erkennen, daſs das Mahlen nach einigen in Sicyon, nach andern in Corinth erfunden sey, alle darin übereinstimmend, durch das Umziehen des Schattens eines Menschen mit Linien. Die Erfindung der Linearzeichnung wird *Philocles* dem Aegypter, oder *Cleanthes* dem Corinther zugeschrieben. Diejenigen aber, die sie zuerst ausübten, wären *Ardices* von Corinth und *Telephanes* von Sicyon gewesen; beide noch ohne Farbe, aber bereits dem Schattenriſs innere Linien beyfügend. Derjenige dann, welcher anstatt des Schattenrisses

zuerst die Farbe gebrauchte, war eben der ***Cleophantus***, welcher dem ***Demaratus*** nach Tarquinium folgte, und zwar soll die Farbe aus zerriebenen Stücken gebrannter Thonerde bestanden haben.

So entstand die einfarbige Mahlerey — Monochroma — oder die Linearzeichnung, (doch noch ohne Andeutung von Licht und Schatten).

Weiterhin bringt ***Plinius*** (35, 34.) einige Namen von Monochromatikern bey, doch ohne die Zeit angeben zu können, worin sie lebten. Sie heiſsen ***Hygiemon***, ***Dinias***, ***Charmadas***, und dann ***Eumarus*** von Athen, der in der Mahlerey zuerst den Mann von der Frau unterschied. Worin aber diese Unterscheidung bestanden habe, wird nicht bemerkt, und möchte kaum zu errathen seyn. Denn auch die hülfloseste Kunst konnte eine solche Unterscheidung, scheint es, nicht verabsäumen. — Von vielfarbigen Gemälden ist noch nicht die Rede.

§. 15. Dies war der Stand, worin die Kunst der Griechen von Ol. 30. bis Ol. 60. sich allmählig empor arbeitete. Alle Techniken, selbst die wichtigsten, in jedem Material kommen zum Vorschein, und zwar nicht bloſs auf einem Punkt, sondern in den verbreitetsten Gegenden, wo Griechen und ihre Stammesverwandten wohnen.

Es entsteht also die Frage: schöpften die Griechen die Kunstelemente aus sich selbst, oder erlernten sie dieselben von andern Völkern? —

Wir haben die Frage schon früher behandelt (***Amalthea*** II. p. 38.), und in der Einleitung §. 9. auf das groſse Ereigniſs hingedeutet, wo den Griechen gerade um die Zeit, wo sie ihre Kunstbildung beginnen, Aegypten zum freyen Verkehr unter dem Könige ***Psammetichus*** geöffnet ward. Die Griechen lebten von dieser Zeit an nicht bloſs als Söldner in Aegypten, sondern auch eines vortheilhaften Handelsverkehres wegen. Männer, wie ***Thales***, ***Cleobulus***,

Solon, *Pythagoras*, so wie später noch *Eudoxus* und *Plato*, holen von daher ihre physischen, mathematischen, astronomischen, philosophischen und politischen Kenntnisse. Die Könige, wie *Psammetichus* mit den Athenern, und *Amasis* mit *Polycrates*, treten zusammen in Briefwechsel und Bündniſs. *Amasis* sendet eine vergoldete Statue der *Minerva* und sein eigenes Bildniſs in Mahlerey nach Cyrene, und seine Gemahlin, eine Eingeborne dieser Stadt, die Statue der *Venus*; ferner schenkt derselbe König in den Minervatempel nach Lindus zwey Statuen in Stein, und in den Tempel der *Juno* von Samos sein eigenes Bildniſs doppelt auf Holz. So blieb der offene Verkehr der Griechen mit Aegypten bis auf den Eroberer *Cambyses* (von Ol. 30. bis Ol. 63, 3.).

Hieraus läſst sich leicht abnehmen, daſs die Griechen, welche sich mit der Kunst befaſsten, nicht bedurften selbst zu erfinden, was sie als erfunden in Aegypten vor sich sahen. Allein es fehlt hierüber auch nicht an nähern Zeugnissen; wir haben schon angegeben, daſs die beiden Brüder, *Theodorus* und *Telecles*, nicht nur der Kunst wegen in Aegypten sich aufhielten, sondern auch nach ihrer Rückkunft eine Statue des *Apollo* nach den Verhältniſsregeln der Aegypter zusammen verfertigten (*Diod.* 1, 98.). Dann wird von *Plinius* (35, 5.) die Erfindung der Linearzeichnung *Philocles*, dem Aegypter, zugeschrieben. Dieser *Philocles* kann aber nicht als ein geborner Aegypter angesehen werden, sondern daſs er deſswegen einen solchen Beynamen trug, weil er das, was er in solcher Beziehung in Aegypten erlernte, in Griechenland einführte. Auch gilt hier das Zeugniſs des *Strabo* (17. p. 806.), nach welchem die ägyptischen Bildwerke wie die tyrrhenischen und altgriechischen aussahen, das ist: daſs der Stil der letztern von den erstern nicht verschieden war, und der Stil der altgriechischen und tyrrhenischen Werke noch ägyptisirte. Die-

ser ägyptisirende Stil offenbarte sich auch noch in ältern Werken, wie in den beiden Bildern des *Apollo Pythius* und des *Apollo Decatephorus* in einem alten Tempel des Gottes zu Megara, wobey noch, — merkwürdig genug — eine dritte Statue des *Apollo Archegetes* aufgestellt war, welche ganz von Ebenholz verfertigt, den Stil der äginetischen Bildwerke an sich trug (*Paus.* 1, 42. 5.). Eine andere ganz ägyptisch aussehende Statue war auch die des *Hercules* zu Erythrae in Jonien, ganz verschieden von den sogenannten äginetischen und altattischen Werken. Man glaubte aber das Bild durch einen Schiffbruch aus der Fremde, aus Tyrus in Phönizien, eingebracht (*Paus.* 7, 5. 3.).

§. 16. Wenn also aus den vorgetragenen Gründen die Griechen die Elemente der Kunst aus dem Verkehr mit Aegypten schöpften, und wir uns daher bewogen finden, den Stil des ersten Zeitraumes der griechischen Kunst den ägyptisirenden zu nennen; so wäre die Frage: ob unter den Denkmälern noch solche sich fänden, die man mit einiger Sicherheit dem ersten Zeitalter der noch ägyptisirenden Kunst zuschreiben könnte? —

Natürlich läſst sich schon deſswegen nur Weniges in solcher Beziehung erwarten, da bey weitem die meisten Kunstwerke des ersten Alters Schnitzwerk waren; und also am leichtesten zu Grunde gingen. Dann, wenn gleich wirklich noch Vorhandenes den primitiven Stil an sich trägt; so läſst sich doch nicht mit Bestimmtheit behaupten, daſs gerade alles in so früher Zeit gemacht sey. Manches alte Bild konnte seiner Heiligkeit wegen auch später nachgebildet worden seyn.

Wir beginnen mit den Denkmälern aus gebrannter Erde. Dahin rechnen wir das kleine Bild einer thronenden Göttin, die in der letzten Zeit aus Athen in das königliche Museum zu Berlin eingewandert ist. Das Gewand ist noch ganz faltenlos, aber man entdeckt darauf noch die Spuren

einer beblümten Bemahlung. Das Werk mag indessen nur die Nachahmung eines alten puppenartigen, mit einem wirklichen Peplus bekleideten Holzbildes seyn. Zweitens nennen wir das Brustbild einer *Juno Sospita*, worauf der farbige Anstrich sich noch ziemlich gut erhalten hat, in demselben Museo, von mir in dem Bilderbuche (I. Vignette 10.) edirt, früher aber für eine *Isis* im ägyptischen Stile gehalten. Drittens gehören hieher die in Velletri gefundenen, im Museo Borgia allda aufbewahrten, und vom *Padre Becchetti* edirten Reliefs, die farbig angemahlt, ritterliche Spiele, Gastmahle, richterliche Verhandlungen und dergleichen vorstellen. Sie bildeten, wie es scheint, zusammen einen Tempelfries.

In Marmor und in Stein verdient das samothracische Relief im Museo zu Paris, den *Agamemnon*, den *Talthybius* und *Epeus* vorstellend, zuerst genannt zu werden; dann verschiedene hetruscische Denksteine mit Kriegern und mit Conversirenden, edirt von *Inghirami* (tom. VI. tav. A. C. und D. E.). Ein pyramidaler Stein mit ähnlichen Figuren ist auch in das Berliner Museum eingewandert.

In Erz verdient vorzüglich genannt zu werden der kleine *Telamon*, ein Gufswerk mit der Beyschrift, dafs: *Polycrates* es weihte. Oben auf dem Kopfe ist eine Oeffnung, um das eigentliche Weihgeschenk, wozu der *Telamon* nur als Fufs diente, durch Einlafsung eines Stiftes zu befestigen. Da *Theodorus* von Samos, der erste Bildgiefser mit seinem Vater *Rhoecus*, auch sonst für *Polycrates* (man erinnere sich seines Siegelringes) arbeitete: so liefse sich denken, dafs die kleine Figur wirklich von *Theodorus* gegossen sey. — Unter den hetruscischen Arbeiten tragen jenen alterthümlichen Stil an sich verschiedene Erzbleche, die im J. 1812 zu Perugia entdeckt sind; darunter das Fragment eines Reiters und eines Bogenschützen, dann *Jupiter*, der den *Typhon* bekämpft, und *Neptun* mit *Hercules* (vergl. *Inghirami* III. tav. 18. 36. und 38.). Dazu läfst sich noch zählen:

das in dem florentinischen Museum aufbewahrte Silbergefäſs, um dessen Bauch ein Zug von Athleten und Opfernden wie mit dem Grabstichel linearisch eingeschnitten ist (*Inghirami* tom. III. tav. 19. und 20.). —

Was die Zeichnung und Mahlerey angeht, so giebt es auf den griechischen irdenen Gefäſsen (wozu auch die in der neuesten Zeit zu Vulci in Hetrurien entdeckten gehören) Manches, was noch den Stil des primitiven Zeitalters an sich trägt. Schattenrisse giebt es darunter in groſser Menge, doch alle schon mit innern eingerissenen Linien bezeichnet, und darunter nur wenige, die den ältern Stil zeigen, und eine Idee von der Darstellungsweise geben, wie wir uns die Zeichnung der Mythen mit den Inschriften zwischen den Figuren auf der Lade des *Cypselus* zu denken haben. In der Sammlung des Grafen *von Erbach* im Odenwalde liegen uns aber die Zeichnungen von ein paar Vasen vor, die zu den ältesten zu zählen sind. Die eine stellt den *Hercules* vor, der den cretischen Stier bezwingt, und auf der andern kommt, wie es scheint, *Mercur* vor, der den drey Göttinnen mit *Paris* vorangeht. Dann ist auf demselben Gefäſs ein Streifen in kleinern Figuren, die ein Opfer mit zwey Paar Tanzenden vorstellen. Auch läſst sich zu den ältesten noch die Vorstellung rechnen, wo *Helena* von *Menelaus* verfolgt wird, ehedem in der gräflich Lambergischen, jetzt in der kaiserlichen Sammlung zu Wien. Doch möchten wir dieses merkwürdige Gefäſs eher dem kommenden Zeitraume zutheilen. —

Von vielfarbiger Mahlerey (Polychroma) aus so hoher Zeit wissen wir nichts anzugeben. Doch aus den vielfarbig angestrichenen Denkmälern in gebrannter Erde, die wir anzeigten, läſst sich nicht zweifeln, daſs auch die vielfarbige Mahlerey in jener Zeit der primitiven Kunst bereits geübt wurde.

Zu den Münzen vom ältesten Gepräge gehören beson-

ders die Nummi incusi, oder die mit dem Quadrato incuso, die in bedeutender Anzahl von den Städten in Groſsgriechenland, Sicilien und in dem eigentlichen Griechenland noch vorhanden sind; man trifft sie in allen gröſsern Sammlungen; von Athen kommen besonders noch alterthümliche Gepräge vor. Erzmünzen aus der Zeit des *Servius Tullius* möchten schwerlich noch vorhanden seyn. —

Zu den ältesten Gemmen gehören die mit hetruscischer Schrift, worunter mehrere in der königlichen Sammlung zu Berlin. Doch möchten sich darunter schwerlich Exemplare befinden, die man in dieses frühere Alter setzen könnte. Die Gemme mit den fünf Helden gegen Thebae könnte den Uebergang des Aegyptisirenden zu dem Aeginetischen bezeichnen.

Anderes ist uns nicht erinnerlich, was wir in die Anfangsperiode der griechischen Kunst vor Ol. 60. setzen möchten.

§. 17. Es ist nicht unwichtig, noch einen Blick auf die Gegenstände zu werfen, an denen sich die primitive Kunst der Griechen zu entwickeln begann, denn hievon hing wesentlich ihr Gedeihen ab. Ein Volk, welches keine bildliche Religion: keine Götter und Dämonen, keine tapfern Stammväter und Heroen hat, bleibt phantasielos, und wird sich nie zur Kunst erheben. Aber bey den Griechen hatte die Poesie schon früher alles belebt: die *Homere* und *Hesiode* waren vorangegangen. Es giebt nicht bloſs Götter, es gab ganze Götterfamilien. Die Götter haben, wie die Menschen, ihre Geburt, ihren Wachsthum, ihre Bedürfnisse und ihre Leidenschaften; sie verkehren unter sich, und mit den Sterblichen friedlich und feindlich; sie haben ihre Väter und Mütter, Söhne und Töchter; sie nehmen Antheil an ihren Verwandtschaften. Es giebt vermittelnde Wesen, welche die Günstlinge gegen feindliche Gegner schützen.

Die Heroen rühmen sich ihrer Abkunft. Sie stehen

im Kampf gegen dämonische Wesen zu Wasser und zu Land. Die Erde und die See gebährt scheuſsliche Ungeheuer. Gebirge, Quellen, Flüsse und Meere sind göttlich belebt, so wie die Luft, der Himmel und die Unterwelt. Die Schicksale walten, und Götter spenden Gaben und Elend. Das Fabelleben der Heroen stellet die seltsamsten Zustände dar. Krieg unter sich und mit Fremden, Wanderung in unbekannte Länder, der Verkehr mit den Entferntesten belebt ihre Thaten, und ihre Erduldungen in hundert Erzählungen früherer Dichter. So war die Götter- und Heldenwelt durch die Poesie in Gesängen vorgebildet, ehe die Kunst hinzutrat, um auch ihrerseits durch ihre Werke die Wundersagen zu beleben und im Andenken zu erhalten.

Jetzt fängt man an, Heiligthümer zu erbauen. Götter, Heroen und Weihgeschenke werden darin aufgestellt, nach dem Vermögen der Zeit und der Kunst in gemeinerem und reicherem Material: in Holz, in gebrannter Erde, in Marmor, in Gold und Elfenbein, und in Erz.

Die Gelübde der Frommen, und die Weihe des Zehenten bey jedem glücklichen Erfolg, wirken schon im Beginn zur Aufnahme der Kunst thätig. Der Stoff für griechische Kunstaufgabe war unübersehbar und unerschöpflich. Schon entstehen auſser den Tempelbildern der Götter ganze Statuengruppen zur Ausschmückung. Höchst merkwürdig ist in dieser Zeit die Lade des *Cypselus* in Cedernholz, in Gold und Elfenbein gearbeitet, welche rund in mehrern Streifen übereinander einen reichen Cyclus mythologischer Gegenstände darstellte; und nicht weniger reich an Bildwerken mythischen Inhalts war der Thron des *Apollo* zu Amyclae. Allein da er später, als der Coloſs des Gottes gemacht ist, so läſst sich mit Recht zweifeln, daſs die Reliefs am Throne und an der Base der Statue schon in dem ersten Zeitalter gemacht seyen. Befremdend ist, daſs

Bathy-

Bathycles der Meister mit seinen Gesellen sich darauf selbst vorstellte (cf. *Paus.* 3, 18. und 19. und 5, 17. 18. und 19.).

Auch die Athletik, welche in der Kunstgeschichte eine so wichtige Rolle spielt, tritt in diesem Zeitalter vielfach hervor. — Siegerstatuen werden bereits errichtet, doch nur in Holz.

ZWEYTE EPOCHE.

Von Olymp. 60. bis Olymp. 80.

Der äginetische und altattische Stil.

§. 1. In der ersten Epoche haben die Griechen die Technik in jeder Art von Material kennen gelernt. Sie holten die Elemente hiezu aus Aegypten; sie übten die Kunst wie die Aegypter, und ihre Arbeiten blieben daher auf den Stand beschränkt, wie sie denselben in Aegypten vorgefunden hatten. Die Ausübung ihrer Kunst ägyptisirte noch im Anfange der sechziger Olympiaden.

Bald nach Ol. 60. fing aber die Kunst bey den Griechen an selbstständiger zu werden, und sich über den frühern Standpunkt zu erheben. Nicht nur wurden sie in den Techniken gewandter, sondern ihr Blick auf die Gegenstände, die sie darstellten, ward freyer, und ihre Arbeiten in manchen Beziehungen mehr der Natur gemäſs. Doch befreyte man sich nicht auf einmal von der ältern Darstellungsweise.

Der Nationalsinn hatte gewisse Formen lieb gewonnen, unter denen man die Götter und Heroen zu sehen gewohnt war. Sie wurden für das Auge gleichsam heilige Bilder, und von dem Heiligen trennt sich der Sinn ungern. Der Fromme hängt mehr an einer rohgeschnitzten, flachshaarigen und in reichen Stoffen gekleideten Madonna von *Loretto*, als an einer von *Raphael*. Was aber an einer Figur be-

sonders auffällt, ist das Gesicht, die Kopfzierde und die Gewandung; dagegen werden die nackten Theile an einer Figur weniger beachtet, und hierin läſst der Sinn eher eine Abänderung sich gefallen.

Es bildete sich also gleichsam ein Gegensatz in der Kunst. Man ahmte noch absichtlich Alterthümliches nach, indem man in der Kenntniſs der Zeichnung nach der Natur Fortschritte machte.

§. 2. Von einer solchen Verfahrungsweise in der Kunst geben die auf uns gekommenen Denkmäler noch anschauliche Kunde. Besonders auffallend ist die nicht geringe Anzahl Monumente von alterthümlicher Nachahmung, und von einem offenbar conventionellen Stil.

In den Köpfen gewahrt man bey einer mehr niedrigen als hohen Stirne, eine gerade herablaufende Nase mit schmalem Rücken, schmal geschlitzte Augen mit dem äuſsern Winkel aufwärts, stärker vortretende Wangenknochen, dünne in der Mitte gekniffene Lippen, und Mundwinkel, die sich aufwärts ziehen, was dem Munde eine Art verzerrten Lächelns giebt; dazu sind spitze Kinne und schmale Kinnladen gewöhnliche Formen; und kommen Bärte vor, so erscheinen sie seltener voll und in schöne Locken gekräuselt, sondern sie laufen gewöhnlich am Kinne spitz aus, und sitzen an den Wangen an, wie falsche Bärte; denn vielfältig waren wirklich an alten Schnitzbildern die Bärte angesetzt, so wie auch die Haare von Flachs, die gewöhnlich um die Stirn eine Reihe unnatürlicher Locken bilden, rückwärts aber entweder in Zöpfen um den Nacken liegen, oder in kräusliche Strähnen aufgelös't, über den Rücken und auf die Schultern herabfallen.

Ganz conventionell zeiget sich auch die Gewandung. Man gewahrt darin eine sorgfältige Nachbildung jener künstlich, gleichsam mit dem Plätteisen, gefalteten Gewänder, die das frühere Alter den Figuren, wie den Puppen, umhing.

Bey diesem conventionell-Alterthümlichen der Gesichtsbildung, der Bärte und Haare, so wie der Gewandung, blieben auch die Stellungen noch gerade und steif, die Bewegungen unbeholfen, und die Gebärdungen gezwungen.

Auf solche Weise drohte die Kunstübung der Griechen statarisch zu werden, wie bey den Aegyptern. Glücklicher Weise verhinderten aber keine Gebote die Fortschritte bey dem Studium des Nackten und der Bildnisse.

§. 3. Wir haben früher bemerkt, daſs man schon um Ol. 60. angefangen hatte, den Athleten Siegerstatuen, zwar nur noch in Holz, zu errichten, und bald darauf wurde eine solche Ehre auch denen zu Theil, die sich um das Vaterland verdient machten, wie zu Athen den Tyrannenmördern *Harmodius* und *Aristogiton.*

Bey solchen Bildungen fand keine Berücksichtigung von Heiligem und Conventionellem statt, sondern vielmehr die Verbindlichkeit einer treuen Auffassung des Naturgemäſsen und Wahren.

Auf diesem Wege muſste das Bestreben entstehen, den Knochenbau, die Gelenke und die Muskeln anzudeuten, und bessere Verhältnisse und gröſsere Fülle bey den Figuren zu berücksichtigen. Die Zeit der leeren und dünnen Formen des ägyptisirenden Stils verlor sich allmählig. Nach und nach wurden die Gestalten weniger steif, beweglicher und gelenkiger, welches auch allmählig auf die Darstellung des Heiligen, der Götter und Heroen, überging.

So gestaltete sich der Kunstbetrieb in diesem zweiten Zeitraume.

§. 4. Die Frage ist nun: ob es für solche Stilarten im Alterthum besondere Benennungen gab? —

Allerdings sind in den Schriftstellern hierüber nur geringe Andeutungen vorhanden, doch so viel, daſs sich die Benennung und der Charakter beider Stilarten ziemlich genau ermitteln läſst. Der Hauptführer hierin ist *Pausanias.*

An mehrern Stellen redet er von einem äginetiſchen und von einem altattiſchen Stil, und zwar so, daſs die erstere Stilart von Aegina, und die andere von Athen ausgegangen sey. Doch fehlt die Angabe, worin das Eigenthümliche dieser Stilarten bestand, und worin sie sich unterschieden, gänzlich. — *Pausanias* (2, 30. 1.) erwähnt die Statue eines *Apollo* in seinem Tempel zu Aegina, der nach vaterländiſcher Weise gemacht sey, und dann setzt derselbe (5, 25. 7.) den in Aegina gebornen Bildner *Onatas* in Gegensatz mit der altattiſchen Schule; ferner bemerkt unser Schriftsteller (7, 5. 3.): daſs der *Hercules* zu Erythrae weder den Bildern, welche man äginetiſch benenne, noch den ältesten attiſchen gleiche, sondern eher den ägyptiſchen. Hieraus ersieht man deutlich, daſs der äginetiſche Stil nach der Insel Aegina, und der altattiſche Stil nach Athen benannt ward; ferner daſs beyde Style zu den alterthümlichen gehörten, verschieden jedoch von dem ägyptiſchen.

Auch sah *Pausanias* (1, 42. 3.) noch in einem alten Tempel zu Megara zwey Statuen des *Apollo* im ägyptiſchen, und eine dritte im äginetiſchen Stil. Aeginetiſch nennt er auch eine *Diana* zu Tegea in Ebenholz (*Paus.* 7, 53. 5.), und in Ambryssus gleichfalls eine *Diana* in schwarzem Gestein (*Paus.* 10, 36. 3.). Aber die Statuen der drey delphiſchen Gottheiten in ihrem gemeinsamen Tempel zu Cirrha werden als Werke der attiſchen Schule bezeichnet (*Paus.* 10, 37. 6.).

Alles gilt hier alterthümlichen Werken von zwey verschiedenen Stilarten. Aber alle diese Angaben reichen nicht hin, um mit Sicherheit zu bestimmen: was das Eigenthümliche jeder der beiden Stilarten war, und was man unter den noch vorhandenen alterthümlichen Denkmälern äginetiſch oder altattiſch nennen könne. Nur die in der neuern Zeit zu Aegina entdeckten, und jetzt in der königlichen Samm-

lung zu München aufbewahrten zwey Statuengruppen, welche die Giebel des Haupttempels der Insel zierten, geben uns das Recht zu glauben, daſs sie zu den Werken des äginetischen Stils gehörten. Das Eigenthümliche dieser Statuen ist aber jenes alterthümliche Conventionelle, was man noch an den Gesichtsbildungen, an den Haarzierden, den Bärten und an der Gewandung wahrnimmt, und was aus der Nachbildung des frühern Alterthümlichen entstand, um dem religiösen und frommen Sinn zu entsprechen. Betrachtet man dagegen die nackten Körper an diesen beiden Statuengruppen, so gewahrt man an denselben eine Ausbildung, welche nur durch ein fortgesetztes Studium, und ein richtiges Auffassen der Natur entstehen konnte.

Dieses richtige Auffassen des Naturgemäſsen stellet sich also in Gegensatz des Conventionellen, und läſst uns glauben, daſs dies das Verfahren sey, was *Pausanias* durch den altattischen Stil bezeichnen wollte.

§. 5. Allein auſser diesem gemischten Stil, den wir an den genannten Statuengruppen wahrnehmen, giebt es ohne Zweifel auch Denkmäler, wo das Aeginetische rein sich zeiget, und dann auch wieder altattische Denkmäler, woran man nichts Aeginetisches wahrnimmt. Wir behalten uns vor, dieselben später in Betracht zu ziehen. Uebrigens sind wir nicht der Meinung, daſs die Künstler von Aegina nur den vaterländischen Stil, und die Attiker bloſs den Naturstil berücksichtigten, sondern daſs beide Stile allen Künstlern des Zeitalters ohne Rücksicht der Landsmannschaft gemeinsam war. Nur so viel mag zugegeben werden, daſs die Aegineten als Dorer, so wie die Künstler des dorischen Stammes überhaupt, länger an dem hergebrachten conventionellen Stile hielten, und dagegen die Attiker, als zu dem leichter beweglichen Volke des ionischen Stammes gehörig, die alterthümliche Nachahmung früher verlieſsen, und auch

bey den idealen Gegenständen der Götter und Heroen sich an das Naturgemäſse hielten.

Hier können wir nicht umhin, noch Einiges über eine dritte Stilart des Zeitalters, nämlich die tyrrhenische oder toskanische, beyzubringen. *Strabo* (17. p. 806.) vergleicht die ägyptischen Bildwerke mit den tyrrhenischen und den altgriechischen, also beide letztern in Rücksicht des Stils gleichsam auf eine Linie stellend, wie wir schon früher bemerkt haben. Dann geht dieselbe Ansicht auch aus *Quintilian* (12, 10.) hervor, wie wir später näher andeuten werden; überhaupt darf man nicht vergessen, daſs gerade in dem gegenwärtigen Zeitraume die toskanischen und griechischen Werke eines Stils waren, und die Griechen vor den Toskanern nur einen geringen Vorsprung hatten. Erst in dem folgenden Zeitraume wird das Uebergewicht der griechischen Kunst entscheidend.

Hiernach gehen wir zur geschichtlichen Aufzählung der Künstler und ihrer Werke selbst über.

§. 6. Billig beginnen wir mit den Meistern von Aegina, als denjenigen, die einem besondern Stil des Zeitalters den Namen gaben, und zuerst begegnen wir hier:

I. Dem Callon von Aegina. Er war der Schüler des *Tectaeus* und *Angelion*, welche die Kunst von den beiden Kretensern *Dipoenus* und *Scyllis* erlernt hatten (*Paus.* 2, 32. 4.). *Callon* muſste hiernach um die Mitte der sechziger Olympiaden gelebt haben. Bekannt sind von ihm eine Statue der *Minerva* noch in Holz in der Burg zu Troezen (*Paus.* 1. c.), und zu Amyclae ein Dreyfuſs von Erz, in dessen Mitte eine *Proserpina* stand (*Paus.* 3, 18. 5.), oder wenn man eine andere darauf bezügliche Stelle damit vergleicht (*Paus.* 4, 14. 2.), die Statuen der *Ceres* und der *Proserpina* zugleich. Die Spartaner weihten diesen und noch zwey andere Dreyfüſse von *Gitiadas* nach dem Siege

über die Messenier bey Ira. Die flüchtigen Messenier wurden dann von *Anaxilaus* von Rhegium aufgenommen, wo sie mit dessen Hülfe Zancle eroberten, und dann die Stadt von den neuen Bewohnern Messana genannt ward. Dies trug sich um Ol. 71. zu, und nicht Ol. 29., wie *Pausanias* (4, 23. 3.) irrthümlich berichtet. — Auch dies trägt bey, das angegebene Zeitalter des *Callon* zu sichern, so wie auch die Nachricht des *Pausanias* (7, 18. 6.), daſs er zugleich mit *Canachus* lebte.

In Rücksicht des Stils rechnet *Quintilian* (12, 10. 7.) die Werke des *Callon* noch zu den härtern, und die sich noch den toskanischen annäherten. Später lebte *Callon*, der Eleer.

Uebrigens scheint *Callon* unter mehrern Aegineten seines Zeitalters der ältere gewesen zu seyn (überhaupt der älteste, wenn wir den *Smilis* ausnehmen).

II. Anaxagoras von Aegina: Die Zeit dieses Künstlers wird hinreichend bestimmt durch sein einziges bekanntes Werk, die Statue des *Jupiter* zu Olympia, welche die gesammten Völkerschaften, die an dem Siege von Plataeae über die Perser Theil hatten, errichten lieſsen (*Paus.* 5, 23. 1. und 6, 10. 2.). Ohne Zweifel ist es dieselbe Statue in Erz, welche *Herodot* (9, 80.) erwähnt, und die nicht weniger als zehn Ellen hoch war. — Der Name des Künstlers kommt auch bey *Diogenes Laertius* (2, 3. 11.) vor, mit der Andeutung, daſs ihn *Antigonus* erwähne, ohne Zweifel in dem Werke, welches dieser Erzbildner über seine Kunst, wie auch über die Mahlerey, schrieb (cf. *Plin.* 34, 19. 23. und 35, 36. 5.). Man sieht hieraus, daſs *Antigonus*, der zur Zeit des *Attalus* und *Eumenes* lebte, in seinen Schriften auch die Erwähnung der ältern Künstler nicht ausschloſs.

III. Glaucias: Dieser Aeginet scheint der ältere Zeitgenosse des *Anaxagoras* gewesen zu seyn, denn er verfer-

tigte den Wagen und die Statue des nachmaligen Königes von Syracus *Gelo*, der Ol. 73. siegte, noch als Privatmann, und als ein aus Gela gebürtiger, wie auch die Inschrift besagte. Das Werk scheint also in den drey ersten Jahren derselben Olympiade aufgestellt worden zu seyn, da in dem vierten Jahre dieser Olympiade *Gelo* schon König in Syracus war. Auf solche Weise hat die neuere Kritik das Irrthümliche bey *Pausanias* (6, 9. 2.) in chronologischer Beziehung berichtigt.

Man sah aber auch noch andere Siegerstatuen von demselben Meister zu Olympia aufgestellt, als: die des Faustkämpfers *Philo* aus Corcyra (*Paus.* l. c.), die des Faustkämpfers *Glaucus* von Carystos (*Paus.* 6, 10.), und die des *Theagnes* von Thasos, der den *Euthymus* Ol. 75. besiegte (*Paus.* 6, 6. 2. cf. 6, 11. 2. 3.).

IV. Simon von Aegina: Er verfertigte eines der Pferde mit seinem Führer, welche *Phormis* von Maenalus, der sich in den Kriegen unter *Gelo* und *Hiero* von Syracus auszeichnete, in Olympia weihte (*Paus.* 5, 27. 1.). Ein Bildner *Simon* wird auch von *Plinius* (34, 19. 33.) genannt, der sich durch die Erzwerke eines Hundes und eines Bogenschützen bekannt machte; und daſs er derselbe Aeginete war, wird dadurch wahrscheinlich, daſs *Diogenes* von Laerte (2, 14. 4.) nur einen Bildner *Simon* anzugeben weiſs.

V. Onatas, Micon's Sohn: Er war zugleich Bildner und Mahler. Seine Zeit wird näher bestimmt durch den zu Olympia aufgestellten Siegeswagen, den der Führer zu besteigen im Begriff ist, des Königes *Hiero* von Syracus, des Bruders und Nachfolgers von *Gelo*, welcher Ol. 78. 2. starb. Das ganze Werk war von *Onatas* selbst, auſser den zwey Nebenpferden, auf denen Knaben saſsen, welche Calamis machte. Die Weihe geschah aber erst nach dem Tode des *Hiero* durch seinen Sohn *Dinomenes* (*Paus.* 6, 12. 1. cf. 8, 42. 4.).

Ein Hauptwerk des Meisters scheint der Statuenverein der griechischen Helden, welche sich nach dem Loos mit *Hector* schlagen sollten, und welche die achäischen Städte auf gemeine Kosten zu Olympia weihten, gewesen zu seyn. Dazu gehörte die Statue des *Nestor*, der die Loose in einen Helm geworfen hatte; von den Statuen der neun, welche das Loos traf, standen aber nur noch acht, alle mit Schilden und Lanzen bewaffnet. Die neunte, den *Ulysses* vorstellend, war von *Nero* nach Rom versetzt worden. Der Name — von der Rechten zur Linken — war nur bei *Agamemnon* beygeschrieben, und den *Idomeneus* erkannte man an dem Waffenschild, das einen Hahn vorstellte (*Paus.* 5, 25. 5.). Auch sah man von *Onatas* eben allda das erzene Bild des *Hercules* mit Keule und Bogen, zehn Ellen hoch, welches die Thasier weihten. *Pausanias* (5, 25. 7.) bemerkt dabey: daſs *Onatas*, der Aeginete, keinem der vorzüglichsten weiche, welche aus der attischen Werkstatt des *Daedalus* hervorgegangen seyen.

Es läſst sich denken, daſs diese Statue, besonders da die Thasier den tyrischen *Hercules* verehrten, so wie auch die zehn Helden noch im äginetischen Stil gearbeitet waren, gleich den beiden äginetischen Gruppen in München, die ohne Zweifel in dasselbe Zeitalter zu setzen sind. Ob letztere von *Onatas* selbst gemacht seyen, oder von andern seiner berühmten Landsleute, läſst sich freylich nicht mit Sicherheit bestimmen.

Auch sah man zu Olympia einen *Mercur*, einen Widder unter der Achsel tragend, mit dem Hut auf dem Kopfe und mit Tunica und Mantel bekleidet, der nach der Inschrift von *Onatas* und *Calliteles* gemacht war. Die Pheneaten hatten die Statue geweiht. Den *Calliteles*, von dem wir sonst nichts erfahren, hielt *Pausanias* (5, 27. 5.) für den Schüler oder Sohn des *Onatas*.

Ein nicht unbedeutendes Werk von *Onatas* und *Ca-*

lynthus (ein Name, auch nur hier vorkommend, vielleicht *Calliteles?*) zugleich gemacht, scheint das Weihgeschenk der Tarentiner zu Delphi gewesen zu seyn. Es bezog sich auf den Sieg derselben über die Peucetier. Es war ein Verein von Statuen zu Fuſs und zu Pferde. Man sah *Opis*, den König der Japyger, den Mitkämpfer der Peucetier, sterbend liegen, und dabei stehend den Heroen *Taras* und den Lacedämonier *Phalanthus* mit dem Delphin (*Paus.* 10, 13. 5.).

Auch verfertigte *Onatas* das sonderbare Bild der *Ceres* mit dem Pferdekopf für die Höhle von Phigalia, und eine groſse sehenswerthe Statue des *Apollo* zu Pergamum (*Paus.* 8, 42. 4.). Der Statue eines *Apollo* gedenkt auch das Epigramm des *Antipater* (Anthol. 4, 12.), aber mit der Verschiedenheit, daſs sie zugleich mit der *Ilithyia* gruppirt war.

Als Mahler ist *Onatas* nur bekannt durch die Werke, welche er in dem Vorhause der *Minerva Area* zu Plataeae auf die Wand mahlte. Sie stellten den Zug der sieben Heroen gegen Thebae vor, mit dem gegenseitigen Tod der beiden feindlichen Brüder in Beysein der in Schmerz versunkenen Mutter. *Polygnot* mahlte allda zugleich die Rache des *Ulysses* an den Freiern (*Paus.* 9, 4. 1. und 9, 5. 5.).

So wie sich hier *Onatas* als der Zeitgenosse des *Polygnot* erweiset, so lebte er auch zugleich mit den Bildnern, dem Athener *Hegias* und dem Argiver *Ageladas* (*Paus.* 8. 42. 4.).

Die genannten fünf Meister sind die Aegineten, von denen man glauben kann, daſs sie wesentlich beytrugen: eine gewisse Classe alterthümlicher Werke vorzugsweise mit dem Namen: äginetisch zu bezeichnen, obwohl die Meister der Insel Aegina einen solchen alterthümlichen Stil der conventionellen Nachahmung nicht mehr verfolgen mochten, als andere Künstler desselben Zeitalters aus andern Gegenden. Auch sind wir der Meinung, daſs anderseits die genannten äginetischen Meister nicht weniger dem Naturstil nachgingen,

den man den attischen nannte. Dies erweisen die vielen athletischen und andern Bildniſswerke, welche sie fertigten, und wie weit sie es schon in diesem Zeitalter in der Bildung des Nackten brachten, belehren die beiden Statuengruppen in München.

§. 7. Nach den Aegineten, welche voranzuschicken uns passend schien, betrachten wir die Meister des Peloponnes: die Spartiaten und Argiver, die Corinther und Sicyonier.

I. Gitiadas, ein Lacedämonier und Zeitgenosse des *Callon* zu Aegina: denn von den drey erzenen Tripoden, welche die Spartiaten des Sieges wegen über die Messenier zu Amyclae weihten, und von denen *Callon* einen verfertigte, machte *Gitiadas* die beiden andern: den einen mit der Statue der *Venus* und den andern mit der Statue der *Diana* (*Paus.* 3, 18. 5. und 4, 14. 2.). Vergl. *Callon.*

Von welchem Meister *Gitiadas* die Kunst erlernte, wird nicht gesagt. Allein es konnte leicht von einem jener Lacedämonier seyn, die in den funfziger Olympiaden aus der Schule des *Dipoenus* und *Scyllis* hervorgingen, oder auch von dem Erfinder der Gieſskunst, *Theodoros* von Samos selbst, der, wie man weiſs, in Sparta eines Baues wegen sich längere Zeit aufhalten muſste.

Doch die beiden Tripoden zu Amyclae waren nicht die gröſsten Werke des *Gitiadas.* Weit bedeutender waren seine Arbeiten für den Tempel der *Minerva Chalcioecos* in Sparta. Er machte hiefür nicht nur die Statue der Göttin in Erz, sondern auch die Reliefs in demselben Metall, welche die innern Wände des Tempels gleichsam bedeckten, und vorstellten theils die Thaten des *Hercules,* die gebotenen und die freywilligen, die Thaten der Dioscuren mit dem Raub der Leucippiden, und die Unternehmung des *Perseus* gegen die Gorgonen in Africa, theils *Vulcan,* die Mutter aus den Fesseln befreyend, auch was sich auf die Geburt der *Minerva* bezieht, und dann *Neptun* und *Amphitrite,*

welche Arbeit sich durch die Gröſse vor den übrigen ausnahm. *Gitiadas* war zugleich Dichter und verfertigte unter andern Gesängen auch ein Lobgedicht auf die Göttin selbst. Als Architekt ward ihm der Bau des Tempels selbst zugeschrieben (*Paus.* 3, 17. 3.). Der Tempel erhielt den Beynamen des erzenen, von den Arbeiten des Künstlers, mit denen er das Innere des Hauses in Erz verzierte (*Paus.* 10, 5. 5.).

Sicher lassen sich die gesammten Arbeiten des *Gitiadas* noch als äginetisch betrachten, so wie die seines Zeitgenossen *Callon* von Aegina.

Bloſs in Rücksicht der Zeit, welche wir dem *Gitiadas* aneignen, wollen wir noch bemerken, daſs *Pausanias* (3, 17. 6.) ausdrücklich angiebt, daſs (nicht die Arbeiten dieses Meisters, sondern) der *Jupiter* des *Learchus* von Rhegium das älteste Erzwerk in Sparta sey. Ferner scheint es, daſs nach *Gitiadas* der Selbstbetrieb der Kunst die stolzen Spartiaten ganz verlassen habe. Sie hörten gleichsam auf in solcher Beziehung Griechen zu seyn, — was im Beginn der Kunst keinesweges der Fall war.

Kräftiger schritten in der Zeit die Argiver und Sicyonier ein.

II. Eutelidas und Chrysothemis: diese beiden Argiver sind bekannt als die Verfertiger der Statuen von zwey Athleten zu Olympia. Die eine war die des *Demaratus* von Heraea, der Ol. 65. in dem bewaffneten Laufe siegte. Er war vorgestellt mit dem Schilde, dem Helm auf dem Kopfe und den Beinschienen. Die andere Statue war die seines Sohnes *Theopompus*, der im Fünfkampf den Sieg davon trug. Die beiden Meister erlernten die Kunst von ihren Altvordern, aber es wird nicht angegeben, wie diese hieſsen. Nach der Zeit, worin die beiden Athleten lebten, scheinen die beiden Künstler gleichzeitig mit *Callon* gelebt und zu den ältern Argivern gehört zu haben (*Paus.* 6, 10. 2.).

III. Aristomedon von Argos: auch dieser Künstler ist nur durch eine Arbeit bekannt, doch eine bedeutende. Er verfertigte nämlich die Weihgeschenke der Phocäer für Delphi aus der groſsen Siegesbeute der überwundenen Thessalier. Diese Geschenke bestanden in den Statuen des *Apollo*, des Wahrsagers *Tellias*, der Anführer und der Nationalheroen (*Paus.* 10, 1. 4.).

Nach *Herodot* (8, 27.), welcher auch der Weihgeschenke gedenkt, trug sich diese Waffenthat zu kurze Zeit, ehe *Xerxes* den Einfall in Griechenland machte, um Ol. 74. Hiedurch wird die Zeit des Künstlers bestimmt.

IV. Dionysius und Glaucus: die Zeit dieser beiden Argiver wird bestimmt durch *Smicythus*, der ein Anhänger des *Anaxilaus*, Tyrannen von Rhegium, war, und nach dessen Tode Ol. 76. 1. (cf. *Diod.* 11, 48.) Vormünder seiner Kinder, von wo er sich dann nach Tegea zurückzog. Die Geschenke in Olympia weihte *Smicythus* eines Gelübdes wegen für die Wiederherstellung seines kranken Sohnes.

Die gröſsern Werke verfertigte *Glaucus*, — die Göttin der Waffenruhe, von welcher *Iphitus* die Krone empfängt, dann die Statuen der *Amphitrite*, des *Neptun* und der *Vesta*. Die kleinern Werke aber waren von der Hand des *Dionysius*: die *Proserpina*, *Venus*, *Ganymedes*, *Diana*, und von den Dichtern *Homer* und *Hesiodus*; dann *Aesculapius* und *Hygea*. Auch sah man den Kampf — *Agon* — persönlich dargestellt, die Bleygewichte (halteres) in den Händen haltend, und dann *Bacchus*, *Orpheus* und *Jupiter*. Andere Werke, die *Smicythus* weihte, hatte *Nero* weggenommen.

Auch von diesen beiden Künstlern kannte man die Lehrer nicht (*Paus.* 5, 26. 2. 3.).

Von *Dionysius* sah man in Olympia ferner eines der beiden Pferde mit ihren Führern, welche *Phormis* aus Maenalus weihte. Dieser Arkadier hatte durch seine Krieges-

thaten die Gunst der Könige *Gelo* und *Hiero* von Syracus in höherm Grade erworben (*Paus.* 5, 27. 1.).

V. Ageladas von Argos: war der berühmteste unter seinen Landsleuten, besonders auch dadurch, daſs *Phidias* (Schol. ad *Aristoph.* Ran. 504.), *Polyclet* und *Myron* (*Plin.* 34, 19. 2. 3.) aus seiner Schule hervorgingen. Seine Zeit wird hiedurch im Ganzen genugsam bestimmt, aber nicht, wann er zu arbeiten begann und wann er aufhörte. Genaue Ermittelungen sind indessen in Fällen dieser Art selten möglich: und wo schwer zu beglaubende Dinge vorkommen, wird man am besten thun, sich in der Mitte zu halten.

Die Schwierigkeiten machen einerseits drey Statuen von olympischen Siegern, die *Ageladas* verfertigte, wovon der eine, *Anochus* von Tarent (*Paus.* 6, 14. 5.), im Doppellauf (nach *Corsini* schon Ol. 65.) die Palme davon trug; der andere, *Timasitheus* von Delphi, der nach mehrern Siegen bei der Unternehmung des *Isagoras* auf die Burg von Athen (Ol. 68, 2.) zu Grunde ging (*Paus.* 6, 8. 4.), und der dritte, *Cleosthenes* von Epidamnus, der Ol. 66. im Wagenlauf siegte (*Paus.* 6, 10. 2.). Dagegen wird anderseits diesem Meister die Statue des *Hercules* in Melite zu Athen zugeschrieben, wonach der Meister noch Ol. 87. thätig gewesen seyn müſste. Auch setzet *Plinius* (34, 19.) die Blüthe des *Ageladas* in genannte Olympiade; doch ist hier der Name desselben augenscheinlich durch einen Spätern eingetragen. Auch können in einer solchen Sache die Aussagen eines Scholiasten (ad *Aristoph.* Ran. 504.) und des *Tzetzes* (VIII. 192.) nur wenig Autorität haben.

Wenn es uns also befremdlich vorkommt, daſs der treffliche Meister noch um Ol. 87. thätig gewesen sey, so hat es anderseits alle Wahrscheinlichkeit, daſs er noch für die Messenier zu Naupactus die Statue des *Jupiter* verfertigt habe (*Paus.* 4, 33. 3.), welches aber nicht vor Ol. 81. 1. geschehen konnte, da erst in jener Zeit die Messenier

von den Athenern ihre Wohnsitze zu Naupactus erhielten (cf. *Diod.* 11, 84.). Wenn wir demnach jene Denkmale für die genannten drey olympischen Sieger um einige Jahre später annehmen dürften, so hätte die lange Thätigkeit des *Ageladas* zwischen Ol. 68. und Ol. 82. statt gefunden. Dies stimmt auch mit *Pausanias* (8, 42. 4.), der ihn zum Zeitgenossen des *Hegias* und *Onatas* machet. Dann hatte er zwey andere Zeitgenossen, den ältern *Canachus* von Sicyon und den *Aristocles* von Cydonia, wovon jeder der drey Meister eine der drey Musen verfertigte, die auf dem Helicon geweiht wurden (*Antholog.* 4, 12. 220.).

Andere Arbeiten, die auſser den bereits genannten zu unserer Kenntniſs gekommen sind, waren zu Delphi die Weihgeschenke der Tarentiner, in Pferden von Erz und in gefangenen Weibern der Messapier bestehend (*Paus.* 10, 10. 3.). Dann sah man noch zu Aegiae in Achaia die ehernen Bilder des *Jupiter* als Knaben, und des *Hercules* unbärtig dargestellt (*Paus.* 7, 24. 2.).

VI. Auch Corinth zählte einige Künstler in dieser Zeit, nämlich den *Euchirus*, von dem aber keine Werke bekannt sind, sondern nur, daſs er ein Schüler der beiden Spartaner *Syadras* und *Chartas*, und der Lehrer des *Clearchus* von Rhegium war, aus dessen Schule wieder *Pythagoras* von Rhegium, der Zeitgenosse des *Phidias*, hervorging (*Paus.* 6, 4. 2.). Dann werden noch *Diyllis*, *Amyclaeus* und *Chionis* genannt, welche einen Theil der Weihgeschenke arbeiteten, welche die Phocäer in Delphi setzten aus der Siegesbeute der Thessalier in dem Kriege, woran der eleische Wahrsager *Tellias* Theil nahm. Die Vorstellung war der Raub des Dreyfuſses. *Apollo* und *Hercules* hielten denselben zugleich erfaſst, und zur Seite des erstern sah man *Latona* und *Diana*, und zur Seite des andern die *Minerva* stehen. *Chionis* machte hievon die *Diana* und *Minerva*; *Diyllis* und *Amyclaeus* aber verfertigten gemeinschaftlich die Sta-

Statuen der andern drey Gottheiten (*Paus.* 10, 13. 4.). Die genannte Waffenthat fand statt kurze Zeit vor dem Einfall des *Xerxes* in Griechenland (vergl. oben *Aristomedon* von Argos).

VII. Canachus von Sicyon: es giebt zwey Künstler dieses Namens, beide aus derselben Stadt. Wir haben es hier mit dem ältern zu thun, der in gegenwärtigem Alter lebte. Einerseits wird er mit *Callon* von Aegina zusammengestellt (*Paus.* 7, 18. 6.), und anderseits mit *Calamis* verglichen: »die Statuen des *Canachus* seyen noch steifer, als die naturgemäſse Nachahmung erfordere, bemerkt *Cicero* (de clar. Orat. c. 18.). Auch seyen die Werke des *Calamis* noch hart, doch weicher, als die des *Canachus.* Selbst die Statuen des *Myron* entsprächen noch nicht gänzlich dem Wahren und Naturgemäſsen; doch könne man nicht anstehen, sie schön zu nennen u. s. w.«

Er verfertigte mit *Ageladas* und *Aristocles* von Cydonia eine der drey Musen auf dem Helicon (vergl. *Ageladas*). Dies ist aber das einzige Werk, welches von ihm genannt ist, aber den andern Nachrichten über sein Zeitalter entsprechend. Anderes gehört dem jüngern *Canachus* an, wie wir zeigen werden.

VIII. Wir fügen hier den Aristocles von Cydonia bei, obwohl ein Cretenser und kein Peloponneser. Er scheint aber hauptsächlich in Sicyon gelebt zu haben. Cydonia ward nämlich von den durch *Polycrates* vertriebenen Samiern erbaut, die aber schon im sechsten Jahre die Stadt wieder zu verlassen gezwungen wurden (*Herod.* 3, 44. und 59.). *Aristocles* mochte daher schon als Kind nach Sicyon gekommen seyn, und dann allda als Künstler — vielleicht in Verbindung mit *Canachus* — seine Werkstatt errichtet haben. Dieser Vermuthung können wir aber keine andere Begründung geben, als daſs *Aristocles* durch seinen Sohn *Cleoetes* zwey Enkel hatte, die sich in den neunziger Olym-

piaden als tüchtige Bildner berühmt machten, beide Sicyonier, wovon der eine nach dem Namen des Groſsvaters *Aristocles* hieſs, und der andere *Canachus*, nicht unwahrscheinlich nach dem ältern *Canachus* von Sicyon, der eine der drei Musen auf dem Helicon machte, indem zugleich *Aristocles* eine zweyte verfertigte (s. in *Ageladas*). Von *Cleoetes* und seinen beiden Söhnen späterhin. —

Der Zeit, worin wir *Aristocles* von Cydonia setzen, scheint eine andere Nachricht bey *Pausanias* (5, 25. 6.) zu widersprechen, nach welcher er zu Olympia eine Gruppe, den Kampf des *Hercules* mit einer reitenden Amazone um den Gürtel vorstellend, für *Evagoras* von Zancle verfertigte. Es schien dem Berichtgeber ein sehr altes Werk, von dem Niemand die Zeit zu bestimmen wuſste, indem es gemacht wurde, noch ehe Zancle den Namen Messene erhielt. *Pausanias* scheint sich aber sowohl über das hohe Alter der Gruppe, als über die Zeit, in welcher Zancle seinen Namen in den von Messene umänderte, getäuscht zu haben. Dies geschah, wie wir oben unter *Callon* angaben, unter *Anaxilaus* von Rhegium Ol. 71. und nicht Ol. 29., wie die Nachricht des *Pausanias* (4, 23. 3.) fälschlich lautet. Die Gruppe des *Hercules* mit der Amazone konnte also recht gut um Ol. 70. gemacht seyn.

Andere Werke von *Aristocles* gehören insgesammt dem jüngern dieses Namens an.

IX. Wir lassen hier noch die beiden Bildner *Menaechmus* und *Soidas* folgen, von denen wir nur erfahren, daſs sie in Naupactus gebürtig waren und eine Statue der *Diana Laphria*, im Costüm der Jagenden, in Gold und Elfenbein verfertigten, welche *Augustus* von ihrer alten Stelle wegnehmen lieſs, um sie den Patrensern in Achaia zu schenken. *Pausanias* (7, 18. 6.) setzet bei, man habe die Vermuthung, daſs die beiden Künstler nicht lange nach *Canachus*, dem Sicyoner, und nach *Callon*, dem Aegineten, gelebt hätten.

Hiedurch scheint der Berichtgeber noch auf den äginetischen Stil der Statue hinzuweisen, und hiernach würden die beiden Künstler noch immer zur Classe der Meister, die in den siebziger Olympiaden thätig waren, gehören, obwohl das Material, Elfenbein und Gold, in welchem die Göttin gearbeitet war, in dieser Zeit noch nicht häufig vorkommt.

§. 8. Von den Athenern läſst sich aus dieser Zeit auf drey Meister hinweisen, den *Antenor*, *Hegias* und *Critias*.

Man kennet die Lehrer dieser Künstler nicht; aber leicht konnte der ältere davon, *Antenor*, noch aus der Schule des *Endoeus*, dessen wir in der vorigen Periode §. 7. Erwähnung thaten, hervorgehen.

I. Antenor war der Zeitgenosse des *Callon* von Aegina, und er ist als der Verfertiger der erzenen Statuen der Tyrannenmörder, *Harmodius* und *Aristogiton*, bekannt. Nach *Plinius* (34, 9.) geschah die Aufstellung dieser Bilder in demselben Jahre, wo die Könige aus Rom vertrieben wurden, (also 243 der Stadt — um Ol. 67. cf. *Boeckh* inscr. graec. tom. II. p. 337.). *Xerxes* nahm die beiden Statuen weg und führte sie in das Innere von Persien. Sie wurden aber später von *Antiochus* den Athenern wieder zurückgegeben; und *Pausanias* (1, 8. 5. cf. *Arrian.* 3. p. 197. und p. 483. Val. Max. 2. ext. 1.) fand sie noch auf dem Forum von Athen aufgestellt, und zwar neben denjenigen, welche *Critias* nach dem Kriege mit *Xerxes* verfertigte, um die alten von *Antenor* zu ersetzen.

II. Hegias von Athen: *Quintilian* (12, 10. 7.) bemerkt in Hinsicht des Stils, daſs die Werke des *Callon* und des *Hegias* zu den härtern gehörten und sich noch den toskanischen annäherten; aber schon weniger hart habe *Calamis*, und weicher *Myron* gearbeitet. Er lebte gleichzeitig mit *Ageladas* und *Onatas* (*Paus.* 8, 42. 4.). — Nach dem jetzigen Texte des *Plinius* (34, 19.) fiele aber seine Blüthe erst in Ol. 84. — Es bedarf aber kaum der Bemerkung, daſs

nicht nur der Name des *Hegias*, sondern auch die von *Critias*, von *Callon* und *Ageladas* an den Rand geschrieben, dann später durch die Abschreiber in den Text eingewandert sind.

Pausanias nennt keine Arbeit von *Hegias*. *Plinius* (34, 19. 16.) aber lobt von dem Meister eine *Minerva* und *Pyrrhus* (nicht den König, wie interpolirt ist, sondern den Sohn des *Achilles*), und dann reitende Knaben und *Castor* und *Pollux*, welche vor dem Tempel des *Jupiter Tonans* in Rom aufgestellt waren. *Augustus* erbaute den Tempel; und ohne Zweifel war es auch dieser Kaiser (von dem wir bereits wissen, daſs er ein Freund alterthümlicher Kunst war), welcher mit den genannten Bildwerken des *Hegias* das Aeuſsere desselben verzierte.

III. Critias: von *Pausanias* (6, 3. 2.) ein Attiker genannt, aus dessen Schule *Democritus* von Sicyon im fünften Gliede hervorging. Der unmittelbare Schüler des *Critias* war *Ptolichus* von Corcyra, dann kam *Amphion*, dann *Pison* von Calaurea, dann *Democritus*. Von diesen ist nur die Zeit des *Pison* (*Paus*. 10, 15. 4.), der um die Mitte der neunziger Olympiaden an den Weihgeschenken des *Lysander* mitarbeitete, bekannt. Hiernach muſste *Democritus* um Ol. 100. leben; *Amphion* aber um Ol. 90., und sein Meister *Ptolichus* um die Mitte der achtziger Olympiaden. — *Critias* fällt also hiernach richtig in die siebziger Olympiaden, worin er die Bilder des *Harmodius* und *Aristogiton*, welche *Xerxes* weggenommen hatte, durch andere ersetzte.

Lucian (in *Philopseud*. tom. II. p. 480.) aber nennt ihn ausdrücklich *Nesiotes* — den Insulaner, — womit auch *Plinius* (34, 19.) übereinstimmt, nur mit dem Unterschied, daſs jetzt im Texte *Nestocles* — als ein besonderer Künstlername — steht, anstatt *Nesiotes*. — Dies widerspricht aber dem *Pausanias* nicht, daſs *Critias* ein Attiker sey, da er

recht gut in einer den Küsten von Attica nahe gelegenen Insel, wie Salamis, geboren seyn konnte.

Noch ein anderes Werk, das von *Critias* genannt wird, war die Statue des Athleten *Epicharmus* in der Burg zu Athen, der im Laufe der Schwerbewaffneten den Sieg davon trug (*Paus.* 1, 23. 11.).

§. 9. Es mag befremden, daſs man in dieser Zeit unter den Griechen Asiens und den dortigen Inselbewohnern auch nicht einem Bildnernamen begegnet, da bereits in der vorigen Periode zwey bedeutende Künstlerfamilien dort blühten, nämlich die des Marmorarbeiters *Malas* von Chios, wozu *Bupalos* gehörte, und die der Erzgieſser *Rhoecus* und *Theodorus* von Samos. Die Zerstörungen, welche die Eroberung der Perser über jene Gegenden ergehen lieſs, scheinen damals alldort alle Kunstthätigkeit gelähmt zu haben.

Desto erfreulicher ist es, in den Westgegenden, wo sich Griechen angesiedelt hatten, den Kunstbetrieb nicht ganz zu vermissen.

I. Demeas von Croton: seine Zeit wird durch den Ringer *Milo* von Croton, dessen Statue *Demeas* machte, bestimmt. Seine vielen Siege fallen in die sechziger Olympiaden, und es wird gesagt: daſs *Milo* selbst seine Statue an die Stelle hintrug, wo sie errichtet ward (*Paus.* 6, 14. 2.). Der Künstler war also der Zeitgenosse des *Callon* von Aegina, des Spartaners *Gitiadas* und des *Antenor* von Athen. Sein Meister wird nicht genannt. Er konnte aber noch aus der Schule des *Learchus* von Rhegium stammen.

II. In dieser Zeit kamen bereits griechische Künstler, wie es scheint aus Sicilien, nach Rom. Sie heiſsen *Damophilus* und *Gorgasus*. Als Plastiker und Mahler zugleich, verzierten sie in beiden Arten den Tempel der *Ceres* am Circus maximus, in griechischen Versen beyfügend, daſs an der rechten Seite die Werke von *Damophilus*, und an der

linken von *Gorgasus* seyen. Nach *Varro* sah man früher die Tempel zu Rom nur mit toskanischen Arbeiten verziert (*Plin.* 35, 45.). Den Tempel der *Ceres* weihte der Consul *Spurius Cassius* im J. 268 — Ol. 73. — ein, nachdem ihn *A. Posthumius* zehn Jahre zuvor gelobt hatte (cf. *Dionys.* 6. p. 354. u. 414.). Unter *Augustus* litt der Tempel durch Feuer (*Tacit.* ann. 2, 49. *Dio Cass.* 50, 10.). Man hatte aber für die Ueberreste der beiden alten Meister so viel Achtung, daſs man sie von der Mauer ablöste, um sie in einer Unterlage von Holz, mit Rändern umher, zu erhalten (*Plin.* l. c.).

§. 10. Aber nicht bloſs plastische Werke hatte Rom in dieser Zeit aufzuzeigen, sondern auch Statuen in Erz. Zwar sollten schon in der ersten Periode, wie wir §. 12. angaben, Porträtbilder in diesem Material, wie die Statuen des *Attius Navius* und der *Sibylla*, unter *Tarquinius Priscus* errichtet worden seyn, was aber nicht ohne Gründe bezweifelt werden kann, so wie auch die Statuen des *Horatius Cocles*, der *Cloelia* und andere, die im Anfange der Republik in gegenwärtiger Periode errichtet seyn sollten. Bestimmter aber lautet die Nachricht über die Aufstellung der Statue der *Ceres* in Erz in dem neuerbauten Tempel dieser Göttin. *Plinius* (34, 9.) giebt dieselbe als das erste Werk in Erz zu Rom an, und zwar gemacht aus dem eingezogenen Vermögen des *Spurius Cassius*, der, nach der Alleinherrschaft trachtend, getödtet war, und wie *Livius* (2, 41.) berichtet, von dem eigenen Vater, und daher der Statue die Inschrift beygefügt ward: gegeben von der Familia *Cassia.* Dies Ereigniſs fand ein Jahr später statt als *Spurius Cassius* den Tempel der *Ceres* geweiht hatte, also im J. 269. —

Ob die Statue von toskanischen Künstlern (wie wir glauben) — gemacht war, oder aber durch die beiden grie-

chiſchen Plaſtiker, welche den Tempel auszierten, veranlaſst ward, wird nicht angegeben. Näheres hierüber ſpäterhin.

§. 11. Wir gehen zur Betrachtung der Mahlerey über, wovon wir zwar nur Spärliches, aber nicht Unbedeutendes erfahren.

In der erſten Periode ſprachen wir von dem Schattenriſs, der Linearzeichnung und dem Monochroma; auch von dem vielfarbigen Anſtrich.

In Rückſicht der Mahlerkunſt in dieſer Periode dürfen wir nicht zweifeln, daſs die Mahler in der Kenntniſs der Geſtalten und in der Zeichnung eben ſo weit waren, als die Bildner; beſonders da der Bildner und der Mahler ſo oft in einer und derſelben Perſon vereinigt waren, wie in den vorher genannten *Damophilus* und *Gorgasus*, und in dem Aegineten *Onatas.*

Auch läſst ſich leicht denken, daſs die Mahler zugleich auch in beiden Stilen, dem äginetiſchen und attiſchen, arbeiteten. In den mythiſchen Gegenſtänden hielten ſie ſich mehr an den erſtern, in Porträten dagegen an die Auffaſſung des naturgemäſsen attiſchen Stils.

I. Der Mahler, der uns in dieſer Periode zuerſt begegnet, iſt *Mandrocles* von Samos, der als Architekt für *Darius* (Ol. 66. 3.) den Floſs erbaute, worüber der König ſein Heer über den Bosphorus gegen die Scythen überſetzte. *Mandrocles* von *Darius* reichlich beſchenkt, ſtellte dann den Vorgang in Mahlerey dar, und weihte das Gemälde zum Andenken in dem groſsen Tempel der *Juno* zu Samos. *Herodot* (4, 88.), der die beygefügte Inſchrift wörtlich anführt, ſcheint hievon als Augenzeuge zu ſprechen. Man ſah auf dem Gemählde den König auf einem hohen Throne ſitzend, und zuſehend, während das Heer den Bosphorus auf dem Floſse überſetzte.

Mandrocles mochte als Bauverſtändiger und Zeichner

noch aus der samischen Schule der Architekten und Bildgieſser *Rhoecus* und *Theodorus* stammen. Uebrigens war der Gegenstand von der Art, daſs der Mahler nicht gänzlich perspektivischer Kenntnisse ermangeln konnte, so sehr anderseits das Gemählde noch roh und unbeholfen aussehen mochte.

II. Von den Bildnern und zugleich Mahlern, Damophilus und Gorgasus, die den Tempel der *Ceres* zu Rom mit ihren Arbeiten verzierten, haben wir gesprochen.

Ein *Damophilus* aus *Himera* in Sicilien kommt auch noch als der Meister des *Zeuxis* vor (*Plin.* 35, 36. 2.). Allein da dieser groſse Mahler erst Ol. 95. blühte, so läſst sich kaum denken, daſs *Damophilus*, der Meister des *Zeuxis*, schon Ol. 73. in Rom arbeitete. Eher konnte der Himerenser ein Sohn und Schüler desselben gewesen seyn. —

III. Cimon von Cleonae: Es fehlt an sichern historischen Nachrichten über das Leben dieses Mahlers. Aus zwey Epigrammen des *Simonides* (Anthol. IX. 758. et append. tom. II. p. 648.) sieht man zwar, daſs er in dem Zeitalter dieses Dichters und also in den siebziger Olympiaden gelebt haben muſste. In einem dieser Epigramme wird seine Arbeit mit einer andern des *Dionysius* von Colophon zusammengestellt, der schon, wie wir sehen werden, mit *Polygnot* lebte; folglich auch *Cimon* nicht viel früher gelebt haben kann; wahrscheinlich nur sein älterer Zeitgenosse. In dem andern Epigramm wird *Cimon* als ein nicht schlechter Mahler dargestellt, an dessen Arbeiten jedoch die Critik noch zu tadeln finde.

Bedeutend ist, was *Aelian* (var. hist. 8, 8.) von ihm beybringt: »*Cimon* von Cleonae habe die Mahlerey noch roh und gleichsam in der Wiege vorgefunden, aber sie zu Ansehen gebracht. Daher er auch reichlicher bezahlt wurde als seine Vorgänger.«

Plinius (35, 34.), der den *Cimon* unmittelbar noch

mit den Monochromatikern verbindet, bemerkt indessen die Leistungen des Cleonäers näher: »Er habe zuerst die Figuren in schiefen Richtungen zu zeichnen verstanden, die Gesichter verschiedentlich wendend, daſs sie rückwärts, aufwärts und abwärts sahen. Er unterschied die Gliedmaſsen durch die Gelenke; brachte schon die Adern zur Ansicht, und überdies bezeichnete er nicht bloſs in der Gewandung den Faltengang, sondern auch das Busigte derselben.«

Solche Bemerkungen sind erfreulich, um das allmählige Fortschreiten der Kunst auf dem Wege der Naturauffassung zu bezeichnen, woran allerdings *Cimon* keinen geringen Antheil hatte. — Doch betreffen die gemachten Aussagen von ihm nur die Zeichnung, und nicht das Mahlerische. Die Farbengebung konnte dabey noch sehr mangelhaft seyn.

IV. Wir fügen diesem Zeitalter noch die Namen *Aglaophon* und *Neseas*, beide von der Insel Thasos, bey. *Neseas* lebte nach *Plinius* (35, 36. 2.) um Ol. 79., und wird, so wie *Damophilus* von Himera, doch nur muthmaſslich, der Meister von *Zeuxis* genannt. Von *Neseas* werden keine Werke angezeigt, so wie auch nicht von seinem Landsmann *Aglaophon*. Wir meinen hier nämlich den ältern Mahler dieses Namens, den Vater von *Polygnot*, und *Aglaophon* dem jüngern (letzterer auch *Aristophon* genannt). Wir werden aber von diesen in der dritten Periode handeln, so wie auch von *Onatas*, obwohl wir ihn als Bildner bereits in der gegenwärtigen Epoche betrachtet haben.

§. 12. Wir haben in der Einleitung von den verschiedenen Stilen in diesem Zeitraume gesprochen, wovon wir einen den äginetischen, den andern den altattischen, und den dritten den toskanischen oder tyrrhenischen nannten. Von jedem derselben giebt es noch Denkmäler, an denen sich das Eigenthümliche unterscheiden läſst.

Wir betrachten zuerst die Denkmäler des toskanischen

oder tyrrhenischen Stils. Dahin gehören hauptsächlich: die Wölfin in dem Palast der Conservatoren auf dem Capitol, und die Chimaera in Florenz, beide in Erz; dann die Käfersteine, besonders die in der Sammlung des königlichen Museum's in Berlin: die fünf Helden gegen Thebae auf einem Stein, der *Perseus*, der *Theseus* und *Tydeus*.

Die beiden Thierfiguren in Erz zeichnen sich noch durch eine rohe Härte in der Arbeit aus, obwohl die Chimaera die Wölfin bey weitem übertrifft. Der Charakter in den beiden Thieren ist indessen schon trefflich angegeben in dem Knochenbau und in den Köpfen. Sehr mangelhaft ist noch die Bildung der Haare in flach gehaltenen Reihen kleiner Locken bey der Wölfin. In der Chimaera hingegen sind die Mähnen borstig und gezackt, gemäſsigter aber die Haarstreifen über dem Rücken und an den Hinterschenkeln der Löwin, so wie auch die Kranzhaare an dem Halse der Ziege. Sehr steif ist noch die Stellung der Wölfin, geistreicher aber die Bewegung in der Chimaera.

Bey den Käfersteinen ist bey den abwechselnden Stellungen die Muskulatur schon hinreichend bezeichnet, doch noch schroff und hart, aber weder in der Gewandung noch in den Köpfen kommt etwas vor, was auf ein Conventionelles hindeutete. Man verstehet hiedurch, was *Quintilian* andeutet, wenn er sagt: daſs die Werke des *Callon* und *Hegias* sich noch den toskanischen Kunstwerken annäherten.

Es giebt indessen auch noch toskanische Denkmäler, welche, besonders in der steifen Fältelung der Gewandung, den äginetischen Stil an sich tragen, wie das kleine Erzbild der *Juno Sospita* in der Florentiner Sammlung, und anderes Aehnliche, was *Inghirami* unter den Bronzen publizirt hat.

§. 13. In dem Stil, den wir §. 2. als den äginetischen bezeichnet haben, giebt es der Monumente nicht wenige,

so daſs sie sich durch die ganze Epoche verfolgen lassen. Sie sind gröſstentheils in Marmor.

Wir setzen hier an die Spitze: 1. Das Relief der Villa Albani, *Venus* mit *Amor* und die Grazien vorstellend, sonst auch die Erziehung des *Bacchus* genannt. 2. Den dreyseitigen Candelaberfuſs mit den zwölf Göttern, und darunter das Dreypaar der Musen, der Horen und der Grazien, jetzt in Paris, sonst in der Villa Borghese. 3. Die zwölf Götter um das Puteal auf dem Capitol. 4. Die Procession von Gottheiten in Corinth, publizirt von *Dodwell*, und später von *Gerhard* nach einer Zeichnung von *Stackelberg*. 5. Die Statue des alten *Bacchus* in der Villa Albani. 6. Die Ermordung des *Pyrrhus* durch *Orestes* in Gegenwart der *Pythia* und drey anderer weiblichen Hierodulen, jetzt in Spanien, bey Lariccia im J. 1789 gefunden, eines der wichtigern Denkmäler dieses Stils. 7. Die Metopen von Selinunt, den *Hercules* mit den Cercopen, und *Perseus* mit *Medusa* vorstellend, und dann von einem spätern Tempel die Metopen mit den erliegenden Kriegern, wie es scheint, gegen Amazonen. 8. Der mehrmal vorkommende Raub des Dreyfuſses. 9. Die Statue der *Minerva* und die der *Diana*, in Herculanum gefunden. 10. Die *Minerva* und die *Spes* mit dem Füllhorn, in Dresden. 11. Die delphischen Gottheiten in der Villa Albani und im Museo zu Berlin. 12. Die beiden äginetischen Gruppen in München. 13. Das Relief mit dem Namen *Callimachus* auf dem Capitol, einen Faun mit den drey Horen vorstellend.

Auf Vasengemälden kommen in demselben Stil die Monumente nicht selten vor, wovon wir nur namhaft machen: 14. Den schon genannten *Menelaus* die *Helena* verfolgend, in der kaiserlichen Sammlung zu Wien. 15. Eine vor uns liegende Zeichnung von einem Gefäſs, in der Universität von Palermo, den Abschied des *Hercules* von *Minerva* vor-

stellend. 16. *Hercules*, der mit den Pfeilen einen Giganten tödtet, bey Tischbein.

§. 14. Vergleichet man solche Denkmäler unter sich, so wird, nebst dem allgemeinen Charakter des Conventionellen, eine bedeutende Verschiedenheit in den Arbeiten, die ein Früheres und ein Späteres verrathen, sichtbar. In einigen sind die Figuren noch sehr schlank, dünn und hagerig, wogegen andere noch sehr kurz und gedrungen erscheinen. Stand und Gebärde sind gewöhnlich noch steif, doch bey andern schon sehr bewegt, und stark ausholend. Bey einigen ist der Knochenbau und die Musculatur noch schwach bezeichnet, bey andern hingegen zeigen sich beide schon wohl verstanden, aber immer noch mit einer gewissen Härte. Hievon lassen sich selbst die beiden Gruppen in München noch nicht frey sprechen, obwohl auch hier einiges weicher gehalten ist.

Nur bey wenigen ist Composition und Ausführung so ausgezeichnet, daſs der äginetische Stil gleichsam auf seinem Gipfel erscheint. Es gehören besonders dahin die beiden Metopen von *Selinunt* mit den unterliegenden Kriegern, und die *Patera* in Berlin mit dem Namen des Künstlers *Sosias*, wo *Achilles* dem verwundeten *Patroclus* den Arm verbindet. Die Composition übertrifft alles Vorzügliche in dieser Art. Doch sind diese Denkmäler billig zu der kommenden Epoche zu rechnen.

§. 15. Vergleichet man dergestalt die Denkmäler mit den Aussagen *Quintilian's* und *Cicero's*, so läſst sich einsehen, welchen Gang die Kunst nahm, und wie sie allmählig von dem Rohen und Steifen zu dem weniger Harten und Naturgemäſsern überging.

Aber das Altattische: wo finden sich hiefür die Denkmäler? — Alles Athletische und Bildniſsartige, worin der attische Stil ohne Beymischung des äginetischen sich offen-

baren muſste, ist zu Grunde gegangen, und wir finden aus dieser Zeit hiefür keine Muster und Zeugen mehr.

Das älteste griechische Werk ohne alle Beymischung des Aeginetischen ist die *Vesta* im Palast Giustiniani in Rom. Die Arbeit im Gesichte, in den Haaren, in den Vorderarmen und Händen ist noch sehr hart, so wie auch in der Gewandung, deren Falten noch einer cannelirten Säule ähnlich steif herabfallen.

An die *Vesta* schlieſsen sich andere Denkmale an, wie die *Minerva* Giustiniani, doch ist der Abstand so bedeutend, daſs wir die letztere nothgedrungen in das Zeitalter des *Phidias* setzen müssen.

Die Spuren des altattischen Stils zeigen sich nur noch in den angeführten toskanischen Monumenten, und in dem Nackten der äginetischen Bildwerke.

DRITTE EPOCHE.

Von Olymp. 80. bis Olymp. 120.

In drey Stufen: erstlich von Ol. 80. bis Ol. 94., zweytens von Ol. 94. bis Ol. 104., drittens von Ol. 104. bis Ol. 120.

Der naturgemäſse Idealstil.

Einleitung.

§. 1. Kaum sind es 50 Olympiaden, oder 200 Jahre, daſs die Anfänge der Kunst von Aegypten zu den Griechen übergingen. Jetzt stehen wir bereits an den Pforten, wo uns die Kunst ihr Heiligstes, was sie je Groſses und Herrliches schuf, aufschlieſst.

Um Ol. 30. beginnt der Kunstbetrieb sich überall, wo Griechen wohnen, zu regen: in dem eigentlichen Griechenland zu Corinth unter den Cypseliden, in Sicyon unter ***Myron*** und ***Clisthenes***, zu Megara unter ***Theagenes***, zu Argos unter ***Phidon***, zu Sparta und Amyclae durch mehrere Künstler aus der cretensischen Schule, in Olympia, wo Künstler aus verschiedenen Schulen arbeiten, zu Athen unter ***Pisistratus***, zu Delphi, wo der abgebrannte Tempel wieder erbaut wurde. Unter den Inseln sendet Creta den ***Dipoenus*** und ***Scyllis*** als Bildner nach Griechenland, und die Architecten ***Ctesiphon*** und ***Metagenes*** nach Ephesus. Zu Chios bearbeitet die Familie des ***Malas***, wozu ***Bupalus*** gehört, den

Marmor. Zu Samos blühen die Architecten und Bildgieſser *Rhoecus* und *Theodorus*, wozu sich der Aeginete *Smilis* gesellet, unter *Polycrates*. In Asien entsteht der Bau der *Diana* von Ephesus unter *Croesus*. In den Westländern zeigen sich: *Learchus* von Rhegium, thätig in Sparta, *Perillus* in Sicilien unter *Phalaris* zu Agrigent; in Italien zu Tarquinii die Künstler, welche sich allda mit *Demaratus* von Corinth niederlassen, und zu Rom, wo unter *Tarquinius Priscus* die Kunstübung beginnt.

Während dieses ersten Alters, nämlich von Ol. 30. bis in die Mitte der sechziger Olympiaden, bleibt die Kunst noch wesentlich auf ihre Anfänge beschränkt, und auf das Erlernen der verschiedenen Techniken. Die meisten Arbeiten waren noch Schnitzwerk, besonders in Zedern- und Ebenholz; seltener machte man von Elfenbein Gebrauch. Vieles verfertigte man in gebranntem Thon, dies besonders im mittlern Italien. Man griff aber auch schon zu dem Meiſsel, um Bildwerke in Stein und in Marmor zu arbeiten. In Erz und in andern edeln Metallen beschränkte man anfänglich die Arbeit auf das Treiben oder Schmieden. Doch schon vor Ol. 60. war auch das Gieſsen sowohl in Erz, als in Eisen bekannt.

In der Mahlerey scheint man, auſser dem Schattenriſs, der Linearzeichnung und dem Anstrich mit einer Farbe, auch die vielfarbige Mahlerey geübt zu haben; aber nur hauptsächlich zum Anstrich der Statuen und Reliefs.

In Hinsicht des Stils und der Ausführung der Bildwerke scheint die Kunst sich wesentlich auf den Punkt, wie man die Arbeiten in Aegypten vorfand, beschränkt zu haben. Die Gegenstände waren allerdings von denen in Aegypten verschieden, aber der Stil der Arbeiten war noch ägyptisirend, das ist: in dem Wissenschaftlichen der figürlichen Darstellung überschritt man das Aegyptische noch nicht. Ja in dem Handgriff und in der Nettigkeit der Ausführung mag

das Aegyptische in vieler Hinsicht noch den Vorzug vor den griechischen Arbeiten behauptet haben.

§. 2. Die Griechen einmal Meister der verschiedenen Techniken, wozu wir auch die Stein- und Stempelschneidekunst rechnen, bleiben nicht, wie ihre Vorgänger, die Aegypter, auf derselben Stufe der Kunstdarstellung stehen; obwohl man nicht in Abrede seyn kann, daſs es auch bei den Griechen ein Herkömmliches und Heiliges gab, welches durch längere Zeit dem freyen Wirken des griechischen Kunstgeistes Schranken setzte.

Man kann zwar annehmen, daſs um die Mitte der sechziger Olympiaden sich die Kunst der Griechen schon wesentlich besserte, und die engen Schranken des Aegyptisirenden zu durchbrechen sich drang. Aber die Künstler muſsten dessen ungeachtet noch manches Alterthümliche mit fortschleppen. So entstand jener conventionelle Stil, den wir nach Angaben und nach den Monumenten den äginetischen nannten. Das Conventionelle dieses Stiles, was hauptsächlich die Bildung der Gesichtsformen, der Haare und des Bartes, und dann die Gewandung betraf, haben wir genugsam geschildert.

Die Besserung ging jetzt mehr auf das Wissenschaftliche der Gestalt. Man beflifs sich einer bessern Kenntniſs und Nachahmung der Knochen und der Muskeln, und so allmählig naturgemäſserer Stellungen und Geberdungen mit dem Bestreben, die rohen Andeutungen der Formen gelinder zu halten.

Wir haben das Herrschen des äginetischen oder conventionellen Stils auf die Zeit zwischen Ol. 60. und Ol. 80. bestimmt; doch nicht so, als wenn hiedurch die Nachahmung des Naturgemäſsen ganz verdrängt verblieben wäre. Das Conventionelle betraf hauptsächlich das Heilige: nämlich die Bildung der Götter und Heroen. Anders aber war es mit den Porträtbildungen, welche in diesem Zeitalter wesentlich auf-

aufkamen, besonders die Darstellung der Sieger in den heiligen Spielen. Anfänglich machte man solche Statuen nur in Holz. In dieser Materie waren noch die Bilder des Aegineten ***Praxidamas*** und des ***Rexibius***, wovon der erste Ol. 59. und der andere Ol. 61. siegte, und die überhaupt die ersten waren, welche ihre Statuen als Sieger aufstellten, die eine in Feigenholz, und die andere in Cypressenholz.

Bald darauf aber, als die Technik des Bildgieſsens durch die samischen Künstler allgemeiner bekannt ward, zog man zu solchen Bildungen das Erz vor. Zu den frühesten scheint die Statue des ***Milo*** von Croton gehört zu haben, welche ***Dameas***, auch ein Crotoniate, verfertigte (***Paus*** .6, 14. 2.). Der erste aber, der sich mit dem Viergespann als Sieger darstellen lieſs, war ***Cleosthenes*** von Epidamnus, wovon der Verfertiger ***Ageladas*** war (***Paus.*** 6, 10. 2.). Die groſse Menge solcher Bilder der Sieger wurden für die Künstler eine Hauptbeschäftigung, und später eine Verpflichtung, diejenigen, welche dreymal gesiegt hatten, sich iconisch darstellen zu lassen, das heiſst: nach der Aehnlichkeit der gesammten Gliedmaſsen (***Plin.*** 34, 9.). Auf diese Weise ward die Kunst der Griechen von selbst auf das Naturgemäſse und Bedeutende hingewiesen. So kann man sagen: durch die Athletik hat die griechische Kunst ihre Erziehung erhalten, und erst von dieser ward das Princip des Bedeutsamen auf die Bildungen der Götter und Heroen übergetragen.

Indessen war durch das Verlassen des Conventionellen bey den Bildern der Götter und Heroen nicht alles gethan, und zu dem Streben nach dem Naturgemäſsen muſsten noch andere und höhere Rücksichten hinzutreten. Bey der Darstellung der Athleten und anderer Porträtbilder war der Zweck durch treue Aehnlichkeit der Dargestellten erfüllt. Aber die Bilder der Götter und Heroen muſsten, um sie darzustellen, erst geschaffen werden. Sie muſsten zwar naturgemäſs seyn, aber so wie der Charakter jedes Gottes

und jedes Helden es erforderte. Hiemit trat das Studium dessen ein, was wir das Ideale in der Kunst nennen. Die Natur bot keine Individuen dar, deren Nachbildung für die Idee eines Gottes oder eines Helden genügt hätte. Hier war eine Auswahl von Formen nöthig, wie sie nur das Studium mannigfaltiger Naturen geben kann; ja nur die theoretische Kenntniſs des menschlichen Körpers überhaupt. Hiezu trug die Bildung der athletischen Körper, und das Anschauen der athletischen Uebungen wesentlich bey. Aber es läſst sich nicht bezweifeln, daſs man sich hiemit nicht befriedigte, sondern auch die anatomische Kenntniſs des Knochenbaues und der Muskulatur zu Hülfe nahm, welche, wie bekannt ist, die Griechen für chirurgische Operationen früh übten (s. über die Bildung des Nackten: in den Schriften der k. Acad. der Wissensch. in Berlin: Jahrg. 1821. p. 298.). Hiedurch war der Künstler in den Stand gesetzt, eine freye Ansicht der Natur zu üben, und jene Formen auszuwählen, welche er für den Charakter seines Ideals die passenden und geeignetsten glaubte. Das Ideal selbst aber muſste aus der Phantasie hervorgehen. Daher von jeher die groſse Verwandtschaft des poetischen und artistischen Talents.

War die Kunst einmal so weit, das Naturgemäſse darzustellen, wozu sie durch die Bildung der Athleten die wesentliche Veranlassung fand; so hatte sie auch die Macht erhalten, die Schranken des Heiligen und Herkömmlichen zu durchbrechen, das Conventionelle abzuwerfen, und die ideale Darstellung der Götter- und Heldenfiguren zu versuchen. Dies geschah hauptsächlich in der Periode, deren historische Behandlung wir nun beginnen. Es waren Künstler, wie ***Phidias***, ***Polyclet***, ***Myron***, ***Pythagoras***, ***Calamis*** und ***Polygnot***, die mit gleichem Bestreben denselben hohen Weg betraten, und zuerst jene bedeutenden Ideale von Göttern und Helden darstellten, wodurch die griechische Kunst sich für immer unsterblich und unerreichbar machte.

Aber das Feld der Kunst ist groſs, und die Bahnen, auf denen man glänzen kann, so mannigfältig, daſs nur ein mehrmals erneutes Steigern zum höchsten Ziele führen konnte. Eine solche Steigerung ist das Wundersame, und fast nur den bildenden Künsten eigen, und daher der Zauber, womit sie edle Gemüther anzieht und festhält. Möchte der Schreiber sein Unternehmen gehörig zu erfassen, und eine solche Steigerung richtig und klar zu entwickeln verstehen! — Nicht das geschichtliche Wissen, wie es der Buchstabe giebt, sondern das Anschauen der Monumente kann hier allein frommen.

§. 3. Bis jetzt drangen wir bis in die Propyläen vor, jetzt wagen wir es, das Heiligthum selbst zu betreten.

Die Befreyungskriege einerseits von den Persern, und anderseits von den Carthagern, haben den Geist erhöht, und durch Beute reich geworden, verwandten die Griechen einen groſsen Theil derselben nicht nur zu ansehnlichen öffentlichen Gebäuden, sondern auch zu Bildwerken, um solche auszuzieren. Syracus, Agrigent, Selinunt, so wie Sparta, Aegina, Plataeae und Athen leuchteten anderen in den groſsartigsten Unternehmungen vor. Auſser den Städten wurden besonders die groſsen Festorte, Olympia und Delphi, durch reiche Geschenke und umfassende Bildwerke geschmückt, wozu auch einzelne angesehene Reiche beytrugen, wie *Smicythus* von Rhegium, und *Phormis* von Maenalus.

Einen groſsen Theil solcher Weihgeschenke, wie wir gesehen haben, besorgten noch die alten Meister, wie *Anaxagoras*, *Glaucias* und *Simon* von Aegina, zugleich mit *Dionysius* und *Glaucus* von Argos, dann die Athener *Critias* und *Hegias*, und wie es scheint vor allen der Aeginete *Onatas* und der Argiver *Ageladas*.

Aber so wie wir einerseits mit Sicherheit annehmen können, daſs mehrere der alten Meister noch nach Ol. 80. thätig waren, so ist es anderseits nicht weniger sicher, daſs

mehrere der glorreichen Schüler, die von jenen Alten gebildet wurden, bereits auch Antheil an Arbeiten nahmen, die noch in den siebziger Olympiaden gefertigt wurden. So arbeitete *Calamis* bereits mit *Onatas* an den Weihgeschenken des *Hiero*, und *Phidias* nicht bloſs mit dem Meister *Ageladas*, sondern auch für sich allein.

In wiefern aber jene Alten ihren groſsen Schülern bereits auf der neuen Bahn vorangegangen sind, läſst sich aus Mangel an Nachrichten, und an sichern Monumenten nicht bestimmen.

Wir schreiten also in die Bahn der Kunstepoche ein, wo die Erfindung der hohen Ideale der Götter und Heroen Hauptbestreben ward; wo man die Darstellung schöner Verhältnisse zum Hauptstudium machte, wo man die härtere ältere Manier immer mehr zu lindern strebte, und bey einer immer gröſsern Belebung der Gestalten und einer natürlichern Handlungsweise die Gesichtsbildungen immer mehr individuell hervortraten.

§. 4. In Rücksicht des Materials sind es dieselben Stoffe, die man auch in den frühern Altern gebrauchte, nur treten die gemeinern immer mehr zurück, und die schönern, dauerhaftern und reichern, wie Gold und Elfenbein, machen sich immer mehr geltend. Ueber die Qualitäten der Erze wird immer mehr raffinirt. In dieser Zeit behauptet die Mischung des delischen und äginetischen Erzes noch immer den Vorzug; sie werden aber in der Folge von der Mischung des corinthischen Statuenerzes, das in's leberfarbene spielte, verdrängt. Auch der Guſs vervollkommnet sich durch *Phidias*, aber noch mehr durch *Polyclet*.

Der Marmor scheint für freystehende Statuen weniger, als für Architecturbildwerke gebraucht worden zu seyn. Das Erz behauptete für freye Bildwerke lange den Vorrang, und daher in den Schriftstellern viel häufiger von Erzwerken als von Marmorarbeiten die Rede ist. In dieser Zeit

vervollkommnet sich die Technik in Marmor durch den Gebrauch des Bohrers von der Erfindung des *Callimachus*. Der Marmorarten gab es viele, natürlich alles weiſse für Bildwerke. Der am meisten gebrauchte scheint der pentelische, und der schönste der parische gewesen zu seyn.

Von Werken in Holz wird immer weniger die Rede; und plastische Arbeiten in gebrannter Erde kommen hauptsächlich nur noch im mittlern Italien vor, weil man dort die schönen Marmorbrüche von Luna erst später kennen lernte.

Der Meister, der sich unserer Betrachtung zuerst vordrängt, und den auch *Plinius* an die Stirn der Hauptmeister dieser Periode stellet, ist

§. 5. Phidias, der Sohn des *Charmidas* von Athen. Geburt und Tod sind ungewiſs. Aber man kann nicht sehr fehlen, wenn man sein Leben zwischen Ol. 73. und Ol. 87. setzet. Daſs er von den Eleern den Tod litt, oder im Gefängniſs zu Athen starb, halten wir das eine wie das andere für Sagen späterer Erzähler. Nur an die Anklage des *Meno* wegen Veruntreuung des Goldes glauben wir, aber nicht nach seiner Rückkehr von Elis, sondern unmittelbar nach Vollendung des goldenen Colosses im Parthenon, worüber er aber sich durch Darlegung des Gewichtes rechtfertigte. Alles übrige, was *Philochorus* und andere spätere, wie *Plutarch* (in *Pericle* c. 31.) erzählen, ist uns unwahrscheinlich.

Phidias hatte zum Meister den Argiver *Ageladas*, und als selbstständig läſst er sich betrachten um Ol. 78., etwa in seinem 25sten Lebensjahre.

Er umfaſste alle Fächer der Bildnerey: das Schnitzen in Holz und in Elfenbein, das Treiben und Gieſsen in Metall, das Arbeiten in Marmor, und zwar alles dies in den gröſsten Colossen, wie in den kleinsten Reliefwerken. Dann nicht ohne Kenntniſs in der Baukunst, verband er mit den andern Fertigkeiten auch die Kunst des Mahlens.

Sehr zahlreich für ein Menschenleben sind die Werke, welche ihm zugeschrieben werden. Aber in welcher Folge und in welchen Jahren die namhaft gemachten Arbeiten entstanden, darüber läſst sich Weniges mit Sicherheit sagen. Nur seine beiden Hauptwerke in Gold und Elfenbein, die *Minerva* zu Athen und der *Jupiter* zu Olympia, sind sicherer in Hinsicht der Zeit. Die erste ward Ol. 85. 3. aufgestellt, und Ol. 86. fand der Meister sich in Olympia mit dem Bilde des *Jupiter* beschäftigt. Aber über die Zeit der Vollendung dieses Meisterwerkes giebt es bloſs Vermuthungen. Nur läſst sich annehmen, daſs ein so colossales, und ein aus so vielen Gegenständen zusammengesetztes Werk im Verlaufe einer Olympiade nicht habe zu Stande kommen können. Sein Aufenthalt in Olympia muſs also länger gedauert haben, besonders da er allda auch noch andere Werke verfertigte, wie die Statue seines Lieblings *Pantarces*, der Ol. 86. siegte, die *Venus Urania* zu Elis mit der Schildkröte unter dem Fuſse, und die *Minerva* in der Burg zu Elis mit dem Hahn auf dem Helm: beide Bilder gleichfalls aus Gold und Elfenbein (cf. *Paus.* 6, 25. 2. und 6, 26. 2.).

Aber wo und was arbeitete *Phidias*, ehe er die groſsen Werke unter *Pericles* in Athen, und dann die zu Olympia übernahm? —

Nach *Pausanias* (7, 27. 1.) ward die *Minerva* zu Pellene früher gemacht, als die in der Burg zu Athen, und die in Plataeae. Jene scheint also die älteste gewesen zu seyn, die er in Gold und Elfenbein verfertigte. Die zu Plataeae war aus vergoldetem Holze, und nur das Gesicht, die Hände und Füſse aus pentelischem Marmor (*Paus.* 9, 4. 1.). Zu den Füſsen der Göttin sah man das Bild des *Arimnestus*, der seine Mitbürger sowohl bey Marathon, als zu Plataeae befehligte.

Die beiden genannten Minervabilder scheinen aber nicht

zu den frühesten Arbeiten des Künstlers zu gehören. Um das Zutrauen bey fremden Städten zu gewinnen, muſs man sich zuvor durch andere Werke bekannt gemacht haben; diese scheinen uns hauptsächlich diejenigen zu seyn, welche der Meister für die Athener aus der marathonischen Siegesbeute zu Delphi aufstellte. Dies Weihgeschenk bestand in dreyzehn Statuen; hiezu gehörten: *Minerva* und *Apollo*, die Schutzgötter von Athen, mit *Miltiades*, dem Sieger zu Marathon. Zu diesen drey kamen die Bilder der zehn alten Stammheroen der Stadt, als: *Erechtheus*, *Cecrops*, *Pandion*, *Celeus*, *Antiochus*, *Aegeus*, *Acamas*, *Codrus*, *Theseus* und *Phyleus* (*Paus.* 10, 10. 1.).

Auch Athen zählte mehrere andere Werke, die vor der *Minerva* im Parthenon, und ehe noch *Pericles* den Künstler ausschlieſslich beschäftigte, gemacht zu seyn scheinen. Dahin gehört die *Minerva Lemnia* in Erz, so genannt, weil die Lemnier sie weihten. Sie soll das schönste Bild des Meisters gewesen seyn (*Paus.* 1, 28. 2. cf. *Lucian.* in imag. I. p. 462. und *Plin.* 34, 8. 19.); — dann der Coloſs der *Minerva* in Erz, den die Athener aus der Beute von Marathon weihten, von der Gröſse, daſs er das Parthenon überragte. *Mys* hatte das Relief des Schildes nach der Zeichnung des *Parrhasius* daran gearbeitet (*Paus.* l. c.). Hiernach scheint dies Werk des *Phidias* zu denen gehört zu haben, das am spätesten zur Vollendung kam, obwohl es viel früher angefangen ward. Der Aufbau eines solchen Colosses in Erz (an 70 Fuſs Höhe) erforderte lange Zeit. Der Guſs bey so mächtigen Arbeiten geschah Stückweise, und Niemand darf sich wundern, wenn bey einem solchen Riesenwerk einiges später in Arbeit und zur Vollendung kam, wahrscheinlich erst nach dem Tode des Meisters, da *Parrhasius* die Zeichnung zum Schilde machte, den *Mys* in Relief ausführte.

Ferner gehörten hiezu: der *Apollo Parnopius* auf der

Burg (*Paus.* 1, 24. 8.), die Magna Mater (*Paus.* 1, 3. 4.), und die *Venus Urania*, beide aus parischem Marmor (*Paus.* 1, 14. 6.). Diese Statuen waren in den Tempeln dieser Göttinnen am Forum.

Solche Arbeiten in Athen müssen wir für vollendet ansehen, ehe der Meister nach Olympia wanderte, um die bedeutendste seiner Arbeiten, den *Jupiter*, zu beginnen.

Andere Werke, welche *Pausanias* noch an ihrer Stelle gesehen hat, waren ferner: ein *Mercurius* im Ismenium zu Thebae (*Paus.* 9, 10. 2.), und die Amazone im Tempel der *Diana* zu Ephesus (*Plin.* 34, 19. cf. *Lucian.* in imag. p. 5. und 7.). Dann nennet *Plinius* (34, 19. 1.) als in Rom vorhanden: einen Schlüsselträger (?) und eine *Minerva*, die *Paulus Aemilius* bey dem Tempel der *Fortuna* desselben Tages weihte. Ferner zwey bekleidete Statuen, die *Catulus* in demselben Tempel aufstellte, nebst einer andern nackten Colossalstatue. Dann sah man in der Halle der *Octavia* eine *Venus* in Marmor von ausgezeichneter Schönheit (*Plin.* 36, 4. 3.).

Noch erzählt *Plinius* (35, 34.), daſs *Phidias* sich in der frühern Zeit auch mit der Mahlerey abgab, und im Tempel des olympischen *Jupiter* zu Athen mahlte. Anderes, was von weniger bedeutenden Schriftstellern über Werke des *Phidias* bemerkt wird, kann füglich als zweifelhaft hier übergangen werden.

Nach dem Besagten mochte die Thätigkeit des *Phidias* — von Ol. 78. an — ungefähr 40 Jahre dauern, und die Folge seiner Arbeiten mag sich etwa auf folgende Weise stellen: erstlich die dreyzehn Statuen in Delphi, worauf die *Minerva* von Pellene und die von Plataeae, dann der *Mercur* von Thebae, und die Amazone zu Ephesus folgen mochten. Auch die Werke des groſsen Meisters, welche man später in Rom sah, mochten seinen groſsen Arbeiten zu Athen und zu Olympia vorangehen.

In Athen mag *Phidias* noch Antheil an frühern Bildwerken genommen haben, wie an den Reliefs am Tempel des *Theseus* unter *Cimon*, nach dessen Tod — Ol. 82. 2. — *Pericles* gleichsam als unbeschränkter Ordner auftrat, und dessen Zutrauen *Phidias* so gewonnen hatte, daſs er zum Hauptleiter aller Verschönerungs-Unternehmungen bestellt ward (*Plut.* in *Pericl.* c. 13.).

Während die groſsen Baue zu Athen und Eleusis: das Telesterion, das Parthenon, das Odeon und die Propyläen entstanden, blieb seine Hauptarbeit die Göttin für das Parthenon. Das Bild war ein Coloſs in Gold und Elfenbein, 26 Ellen hoch. Der Schild selbst war mit erhabenen Bildwerken geziert, vorstellend an der äuſsern Seite den Amazonenkampf, und an der innern den Kampf der Götter gegen die Giganten. Selbst die Ränder der Sohlen blieben nicht ungeschmückt: der Kampf der Lapithen mit den Centauren waren darauf gebildet. An dem Untersatz der Statue sah man die Geburt der *Pandora* vorgestellt, welcher zwanzig Gottheiten, worunter sich die *Victoria* durch Schönheit von allen übrigen auszeichnete, ihre Geschenke darbrachten. Kenner bewunderten selbst die Schlange, und unter der Helmspitze die erzene *Sphinx*. *Plinius* (36, 4. 4.) setzet bey: »so zeigte sich auch die Pracht auf gleiche Weise in kleinern Arbeiten.«

Die letzten bekannten Arbeiten des Meisters waren die in Olympia und in Elis; unter den kleinern, wie wir sagten, die *Venus Urania* und die *Minerva*, beide in Gold und Elfenbein; dann die Siegerstatue des *Pantarces* (*Paus.* 6, 10. 2.) ohne Zweifel in Erz; unter den gröſsern die Statue des *Jupiter*, die an Colossalität die *Minerva* im Parthenon übertraf. In sitzender Stellung schien er, wenn er aufstände, die Decke des Tempels wegzuheben, sagt *Strabo* (8. p. 353.). In Rücksicht der Beschreibung der Statue sowohl, als aller der kleinern Bildwerke, verweisen wir auf

Pauſanias (5, 9. 1.), und auf unſere Beſchreibung in der Geſchichte der Baukunſt (III. p. 65.), wo wir zugleich eine Reſtauration des Tempels ſelbſt verſuchten. Die Statue des *Jupiter* war allgemein als das Höchſte des groſsen Künſtlers erachtet, und als wenn die Kunſt hier mit der Poeſie in Wettkampf getreten wäre, um anſchaulich darzuſtellen, was dem Dichter nur in dunkler Phantaſie vorſchwebte.

Man ſah noch ſpät die Werkſtatt, worin *Phidias* den Coloſs arbeitete; und zur Erkenntlichkeit verliehen die Eleer den Nachkommen des Meiſters die Aufſicht über die reinliche Standerhaltung des hohen Werkes (*Paus.* 5, 14. 5.). Eigentliche Kunſterfahrung ſcheint man von den Phädrunten nicht gefordert zu haben. Denn da ſpäter die Fugen des Elfenbeins ſich löſeten, ſo waren es nicht die Phädrunten, welche für die Wiederherſtellung ſorgten, ſondern *Damophon* von Meſſene (*Paus.* 4, 31. 5.).

Die Rückkehr des Meiſters von Olympia nach Athen hat wenig Wahrſcheinlichkeit, da indeſſen der peloponneſiſche Krieg ausgebrochen, *Pericles* geſtorben war, und die groſsen Kriegsunkoſten der Stadt kaum fernere Auslagen von Bedeutung für die Kunſt erlauben mochten.

Bemerkung.

§. 6. Es iſt früher angenommen worden, daſs mit *Phidias* das Conventionelle des äginetiſchen Stils weſentlich aufgehört habe, und allgemein das Naturgemäſse eingetreten ſey. Die Kunſt ſtrebte jetzt Charaktere darzuſtellen, ſey es in Porträtbildern, wie bey den Athleten, oder in der idealen Darſtellung der Götter und Heroen.

Von *Phidias* heiſst es, daſs er glücklicher geweſen ſey in Bildung der Götter, als der Menſchen. Dahin ſcheinen beſonders die ernſten Ideale, wie das des *Jupiter* und der *Minerva* gehört zu haben. Auch ſeine Bilder der *Venus* werden gelobt. Doch ſcheint das Ideal dieſer Göttin durch ſpätere noch eine Erhöhung erhalten zu haben, und

bezweifeln läſst sich ihre nackte Darstellung im Zeitalter des *Phidias*. Ferner durch öftere Darstellung des *Apollo* mag er auch viel zur Vervollkommnung des apollinischen Ideals beygetragen haben. Der erhabene Charakter der Magna Mater mag dem *Phidias* sehr zugesagt haben, so wie auch die Bildung der Amazone, da sie in das Ernsthafte des Minervalen fällt, obwohl er hiemit den ersten Preis nicht davon trug. Vorbildlich scheint hauptsächlich sein *Jupiter* und seine *Minerva* geworden zu seyn, und mit Sicherheit läſst sich annehmen, daſs wir in dem Jupiterskopf des Museo Pio Clementino noch die Grundformen des olympischen gewahren. Eben dasselbe läſst sich von der *Minerva* behaupten, wovon mehrere vorzügliche Nachbildungen auf uns gekommen sind, und wovon die *Minerva Giustiniani*, jetzt im Braccio nuovo des Vatican's, bey weitem das vorzüglichste Werk ist, so daſs man das Bild für ein Original halten könnte. Es zeigt überdies noch eine gewisse Strenge des Stils, welchen man nur jenem Zeitalter zumessen kann, wo die Kunst anfing, sich von der frühern Härte der *Callone* und *Hegias* abzulösen. In der schlanken Bildung und in der einfachen Gewandung, dann besonders in dem Gesichte ist die strenge Jungfrau wundervoll personificirt. Wäre ein solches Ideal nicht das von *Phidias* selbst, so würde dies Bild dem groſsen Meister die Erfindung des Minervaideals streitig machen.

In diesem noch strengen Stil ist auch der überaus schöne Charakter des *Apollo* in dem Kopfe *Giustiniani*, jetzt bey *Pourtalès* in Paris, gearbeitet, ein gleichfalls nicht zu bezweifelndes Werk des Zeitalters von *Phidias*, wenn nicht von ihm selbst.

Sichere Ansichten von dem Zustand der Kunst in der Zeit des groſsen Künstlers geben uns die Reliefs am Theseustempel und am Parthenon. Daſs solche von *Phidias* selbst seyen, glauben wir zwar nicht, aber ohne Zweifel

hatte der groſse Künstler, als Vorsteher der gesammten Werke, die unter *Pericles* gearbeitet wurden, darauf Einfluſs. Nichts ward ohne seine Berathung gemacht. Aber bey vielem Vortrefflichen, wie manches Magere und Mangelhafte in den Formen, wie viel Unbeholfenes in Stellung und Handlung kommt noch vor, und dann wie schwach zeiget sich die Charakteristik der Centauren, besonders wenn man sie mit spätern Werken dieser Art Vorstellungen vergleichet. In dem panathenäischen Zuge stellet sich zwar alles schon besser dar, aber hiezu hatte man die Vorbilder in der Natur; obwohl es in der Ausführung auch hier noch Härten genug giebt.

In Hinsicht der groſsartigen Ueberreste von den Statuen in den Giebeln bemerken wir hier nur, was wir schon früher hievon sagten, daſs wir sie der groſsen Weichheit wegen nicht als Werke des Pericleischen Zeitalters ansehen können, und deswegen später hievon handeln werden.

§. 7. Schule des *Phidias*. Wie viele Hände *Phidias* beschäftigen muſste, geht hinreichend aus den Ueberresten der Reliefs am Parthenon hervor. Indessen werden nur wenige seiner Schüler und Gehülfen genannt; unter diesen:

I. Alcamenes. Ob in Athen selbst aus der Stadtgegend Limnae, oder in der Insel Lemnos geboren, sey dahingestellt. Sein Lob ist, daſs *Quintilian* (12, 10.) ihn neben *Phidias* selbst stellt, und Spätere (*Tzetzes* chil. 8. 193.) vermeinen (doch gewiſs fälschlich): er habe selbst mit dem Meister um den Preis der Vortrefflichkeit gerungen, nämlich in Hinsicht einer Statue, die hoch auf eine Säule zu stellen war, und der Meister den Schüler nur in sofern übertraf, daſs ersterer in der Ausführung die optischen Gesetze beobachtete, der zweyte aber nicht. Doch wie sollte der Meister den Schüler nicht auch in den optischen Gesetzen unterrichtet haben? — und wie konnte ein

Meiſter, wie *Phidias*, mit einem Schüler in die Wette arbeiten wollen? — Das Wichtige, was ein ſolches Mährchen uns lehret, iſt, daſs die Alten auch für den Bildner die Optik als ein nöthiges Studium anſahen.

Wahrſcheinlicher iſt der Wettſtreit des *Alcamenes* mit ſeinem Mitſchüler *Agoracritus* von Paros: Der Gegenſtand betraf das Bild einer *Venus*, worin *Alcamenes* den Preis davon trug, aber wie *Plinius* (36, 4. 3.) angiebt, mit Unrecht, bloſs durch die Gunſt ſeiner Mitbürger. Dies ſcheint die *Venus* geweſen zu ſeyn, die von dem Orte, wo ſie aufgeſtellt war, den Beynamen der *Venus* in den Gärten erhielt. Sie gehörte nach *Pauſanias* (1, 19. 2.) zu den bewunderteſten Werken der Stadt, und nach *Lucian* (in Imag. II. p. 6.) ſchätzte man beſonders daran die Schönheit der Wangen, die vorragenden Geſichtstheile, die wohlgeformten Handgelenke, und die niedlichen Finger.

Ein bedeutendes Werk des Meiſters ſcheint zu Thebae im Tempel des *Hercules* die coloſſale Gruppe der *Minerva* und des *Hercules* geweſen zu ſeyn, welche *Thraſybulus* und ſein Anhang nach der Vertreibung der 30 Tyrannen aus Athen, die von Thebae aus geſchah, aufſtellen lieſsen (*Pauſ.* 9, 11. 4.). Der Vorgang fand Ol. 94. 2. ſtatt, woraus hervorgeht, daſs der Künſtler ein hohes Alter erreichte.

Andere bekannte Götterbilder waren in Athen der *Mars* in ſeinem Tempel am Forum (*Pauſ.* 1, 8. 5.); der *Vulcan*, wie es ſcheint, auch in ſeinem Tempel am Forum (*Pauſ.* 1, 14.), wovon *Cicero* (de nat. Deor. 1, 30. cf. *Val. Max.* 8, 11. ext. 3.) ſagt, daſs das Hinken des Gottes unter dem Gewand nicht unangenehm auffiel. Dann ſah man in dem alten Tempel des *Bacchus* bey dem Theater die Statue des Gottes in Gold und Elfenbein (*Pauſ.* 1, 20. 2.), und in der Burg die dreygeſtaltete *Hecate*, das erſte Bild dieſer ſo dargeſtellten Göttin (*Pauſ.* 2, 30. 2.).

In Mantinea war von dessen Hand die Statue des *Aesculapius* (*Paus.* 8, 9. 1.). Vorzüglich scheint aber eine Siegerstatue im Fünfkampf und in Erz gefallen zu haben (*Plin.* 34, 19. 12.).

Alcamenes fand sich auch mit *Phidias* in Olympia, wo er den Statuenverein, den Kampf der Lapithen mit den Centauren vorstellend, für das hintere Giebelfeld des Heiligthums verfertigte, für welches *Phidias* die Tempelstatue machte (*Paus.* 5, 10. 2.). Zugleich arbeitete *Paeonius* von Mende in Thracien die Statuen für das vordere Giebelfeld, den Wettlauf des *Oenomaus* mit *Pelops* vorstellend (*Paus.* l. c.). Ob dieser Künstler in demselben Verhältniſs zu *Phidias* stand, wie *Alcamenes*, wird nicht angegeben. Von demselben *Paeonius* sah man noch eine auf eine Säule gestellte Victoria, ein Weihgeschenk der Messenier wegen des Sieges über die Oeniaden und Acarnaner, Ol. 87. 4. (*Paus.* 5, 26. 1.).

Ob irgend eines der Götterbilder von *Alcamenes* vorbildlich wurde, ist nicht bekannt. Doch mögen wir gerne glauben, daſs seine Erfindungen viel beygetragen haben mögen, den Charakter des *Mars*, so wie wir die Statue des Gottes noch in Paris sehen, zu fixiren; eben so auch das Ideal *Vulcan's*, wie der Gott noch in Kleinerz in dem k. Museo zu Berlin vorkommt. Dann mag sein *Bacchus* sich dem Ideal dieses Gottes schon sehr angenähert haben.

II. Von Agoracritus aus Paros hört man weniger, obwohl er der Liebling des groſsen Meisters war, der ihm deswegen gern bei seinen Arbeiten half; und daher manches bald dem Schüler, bald dem Meister zugeschrieben ward, wie die Statue der *Magna Mater* in dem Metroum zu Athen (cf. *Plin.* 36, 4. 3. und *Paus.* 1, 3.), und dann die *Nemesis* in Rhamnus (*Plin.* l. c. cf. *Paus.* 1, 33.). Diese Statue, die ursprünglich eine *Venus* vorstellte, wie auch die von *Pausanias* angedeuteten Attribute anzeigen,

arbeitete *Agoracritus* in dem Wettstreit mit *Alcamenes*. Als aber das Bild in dem Tempel der *Nemesis* zu Rhamnus aufgestellt ward, erhielt es anstatt des Namens einer siegenden *Venus* den der *Nemesis*. *M. Varro* schätzte diese Statue so hoch, daſs er kein Bedenken trug, ihr den Vorzug über alle andere Bildwerke zu geben (*Plin.* l. c.).

Auſser den genannten beiden Werken erfahren wir nur noch, daſs er auch für den Tempel der *Minerva Itonia* zu Coronea die Statue der Göttin zugleich mit der des *Jupiter* in Erz gegossen habe (*Paus.* 9, 34. 1.).

III. Colotes war der Schüler und Gehülfe des *Phidias* bei der Statue des *Jupiter* zu Olympia. Auch scheint er den Schild der *Minerva* zu Elis, welchen *Panaenus* bemahlte, gemacht zu haben. Die Statue der Göttin selbst war, wie wir angaben, von *Phidias* selbst in Gold und Elfenbein gefertigt. Auch beschäftigte er sich mit Bildsäulen von Philosophen (*Plin.* 34, 19. 27. und 35, 34.). Ferner gedenkt *Strabo* (8. p. 337.) mit groſsem Lobe einer Statue des *Aesculapius* aus Elfenbein bei Cyllene in Elis.

Was den *Colotes* von Paros betrifft, späterhin.

IV. Theocosmus von Megara: er hatte mit Hülfe des *Phidias* die Tempelstatue im Heiligthum des olympischen *Jupiter* in seiner Vaterstadt in Gold und in Elfenbein zu verfertigen übernommen. Der Ausbruch des peloponnesischen Krieges hinderte aber die Fortsetzung der Arbeit. Nur das Gesicht des Gottes in Gold und Elfenbein wurde fertig. Das übrige, so wie *Pausanias* (1, 40. 3.) noch die Statue sah, bestand bloſs als Modell aus Thon und Gips. Auf dem Kopfe selbst sah man die Horen und Parzen dargestellt. — Der Künstler lebte aber lange, so daſs er noch an den Weihgeschenken des *Lysander* wegen des Seesieges über die Athener zu Delphi arbeitete. Er machte die Statue des *Hermon*, der bei Aegos Potamos das Hauptschiff befehligte (*Paus.* 10, 9. 4.).

Auch hatte *Theocosmus* einen Sohn mit Namen *Callicles*, der sich durch zwey Statuen von Faustkämpfern, *Diagoras* und *Gnatho*, bekannt machte (*Paus.* 6, 7. 1. u. 3.). Nach *Plinius* (34, 19. 27.) verfertigte er auch Statuen der Philosophen. —

§. 8. Polycletus: er heiſst theils ein Sicyoner, theils ein Argiver. Es gab aber noch einen andern Bildner gleichen Namens, der auch ein Geborner von Argos war. Von diesem zweyten werden wir weiterhin handeln, und jetzt nur das beybringen, was den ersten betreffen mag.

Dieser war ein Schüler des *Ageladas*, wie *Phidias*, aber etwas jünger, da *Plinius* (34, 19.) die Blüthe des letztern auf Ol. 84., die von jenem aber auf Ol. 87. setzet. Auch scheint *Polyclet* den *Phidias* überlebt zu haben. Denn das Meisterwerk *Polyclet's*, die colossale *Juno* in Gold und Elfenbein zu Argos, konnte er nicht vor Ol. 90. fertigen, da der Tempel nach dem Brande Ol. 89. 2. erst wieder zu erbauen war. Die Göttin war auf dem Throne sitzend vorgestellt mit der Krone auf dem Haupte, die mit den Grazien und Horen ausgeziert war. In der einen Hand hielt sie einen Granatapfel, und in der andern das Szepter, worauf ein Kukuk saſs (*Paus.* 2, 17. 4.). *Strabo* (18. p. 372.) lobt das Bild, als das schönste Werk des Meisters. In der Pracht und in der Gröſse aber erreichte es nicht die Bilder des *Phidias* — die *Minerva* und den *Jupiter*. —

Wichtig ist die Schilderung, die *Quintilian* (12, 10.) von dem Künstler giebt. »In Vollendung und Zierlichkeit übertreffe er alle andern; aber es fehle ihm an Gewicht. Denn so wie er der Menschengestalt eine Zierlichkeit gab, die das Wahre überstieg, so schien er dem Ansehnlichen in den Götterbildern nicht zu genügen. Ja man behauptete: er habe selbst die Darstellung des ernsten Alters vermieden, und sich nicht über die glatten Wangen hinausgewagt. Aber

was

was *Polyclet* abging, das gestand man dem *Phidias* und *Alcamenes* zu.«

Zu dieser Sorgfalt und zu dem Streben nach dem Zierlichen paſst auch sehr gut das Wort, welches *Plutarch* (Sympos. II. 3.) von dem Meister aufbewahrt hat: »die Arbeit werde am schwersten, wenn das Thonbild bis zur Nagelvollendung gediehen sey.« Auch *Cicero* (in *Brut.* c. 18.) lobt in *Polyclet* das Vollendete in seinen Werken gegen *Myron*, dessen Arbeiten die Wahrheit noch nicht genugsam darstellten.

Dann wird die Aussage, daſs der Meister sich nicht über die glatten Wangen hinausgewagt habe, allerdings durch die Angabe der Gegenstände bestätigt, die er bearbeitete, und die *Plinius* (l. c.) und andere von ihm nennen. Es sind auſser der *Juno* folgende:

Die Amazone im Dianatempel zu Ephesus, der unter vier andern der Preis ertheilt ward. Selbst die des *Phidias* stand zurück (*Plin.* 34, 19.).

Der *Diadumenus:* ein Jüngling von weichlichen Formen, der sich die Binde um den Kopf legt, und dessen Werth man auf 100 Talente schätzte (*Plin.* 34, 19. 2. cf. *Lucian. Philopseud.* II. 479.). Der Bacchische Charakter, der dieser Figur eigen seyn muſste, läſst uns daher glauben, daſs der *Jupiter Philius*, der auch den Charakter des *Bacchus* an sich trug, und den man im Zeitalter des *Pausanias* (8, 31. 2,) in Megalopolis sah — wahrscheinlich aus einer andern Stadt Arcadiens dahingebracht — eher dem ältern, als dem jüngern *Polyclet* angehörte.

Der *Apoxyomenos:* eine Figur, die sich mit dem Schabeisen reinigte. Unter diesem Namen gab es auch ein berühmtes Werk von *Lysippus*.

Ein Nackter: der zum Würfelspiel auffordert, und dann wieder zwey Knaben, nackt mit Würfeln spielend, deſswe-

gen *Astragalizontes* genannt, und von vielen für das vollendetste Werk gehalten. Man sah es später im Hause des Kaisers *Titus:* wahrscheinlich eine Gruppe von *Amor* und *Ganymedes*, wovon es noch Nachbildungen giebt (vergl. *C. Levezow* in *Almathea* I. p. 275.).

Ferner sah man von dem Meister einen *Mercur* in Lysimachia und einen *Hercules* zu Rom, der mit der Rechten zu den Waffen griff; auch die Bildniſsstatue des *Artemon*, *Periphoretus* genannt (*Plin.* l. c.).

Dann scheinen dem ältern *Polyclet* jene zwey Jungfrauen in Erz anzugehören, welche, mit gehobenen Händen Körbe mit Heiligthümern auf dem Kopfe tragend, Canephoren hieſsen, und besonders durch zierliche Kleidung und mädchenhafte Gebärdung unter den schönsten Werken sich auszeichneten, wie *Cicero* (*Verr.* 4. c. 3.) versichert.

Noch mehr machte der Meister sich berühmt durch seinen Lanzenträger, worin er die Regel — Canon — der schönen Verhältnisse des menschlichen Körpers aufstellte, und womit er zugleich eine Schrift bekannt machte (*Plin.* 34, 19. 2. *Galen.* de *Hippoc.* et *Plat.* 5. p. 288. und de *Temperam.* 1, 9. *Lucian.* de *Saltat.* p. 946.). — Ueber das Wesen und den Zweck eines solchen Canon's sehe man meine Abhandlung über den Canon in den Schriften der k. Akad. der Wissenschaften zu Berlin, Jahrgang 1815.

Die Lehre der Verhältnisse war eine der wichtigsten für die Kunst, und dasjenige, was den frühern Meistern noch besonders fehlte. — Früher scheinen sich einige an den Canon der Aegypter gehalten zu haben.

In gegenwärtigem Alter, wo das Hauptbestreben auf Charakterbildung ausging, ward die Festsetzung richtiger Verhältnisse des Körperbaues ein Hauptstudium, und nicht nur *Polyclet* beschäftigte sich damit, sondern auch seine Zeitgenossen *Myron* und *Pythagoras* von Rhegium; und später raffinirten noch mehrere hierüber, wie *Zeuxis*, *Euphranor*

und *Lysippus.* Denn man glaubte, daſs die Lehre von *Polyclet* noch nicht genüge. Man rügte daran, was *Varro* bey *Plinius* (l. c.) angiebt, daſs seine Gestalten zu untersetzt erschienen, und fast noch alle wie nach Einem Vorbilde gemacht wären.

Auch in Rücksicht der Technik scheint *Polyclet* Vorzügliches geleistet zu haben, besonders im Erzguſs, worin er noch mehr that, als *Phidias;* und seine Erfindung war es, die Statuen auf Einem Bein aufstehen zu lassen. Er verstand also die Kunst, bei dem Hohlgieſsen der Statuen die Dicke des Erzes nach den verschiedenen Stellen nach Belieben zu verstärken oder zu verdünnen. — Er bediente sich zu seinen Werken der Mischung des delischen Erzes. Die Mischung des corinthischen scheint damals noch nicht bekannt gewesen zu seyn (cf. *Plin.* 34, 5. u. 34, 19. 2.).

Was *Polyclet* als Baumeister leistete, sehe man in der Geschichte der Baukunst (tom. II. p. 36.).

§. 9. Myron: ein Attiker aus Eleutherae, war gleichfalls ein Schüler des *Ageladas*, wie *Phidias* und *Polyclet.* Seine Blüthe fällt mit dem letztern in Ol. 87.

Wir nehmen unter seinen Arbeiten zuerst seine Idealwerke in Betracht:

a) in Aegina sah man seine *Hecate* in Holz geschnitzt. Ihre Gestalt war noch einfach, denn *Alcamenes* scheint zuerst die Göttin dreygestaltet gebildet zu haben (*Paus.* 2, 30. 1.).

b) Ein *Satyr*, die Flöten bewundernd, und eine *Minerva*, welche sie weggeworfen zu haben scheint (*Plin.* 34, 19. 3.).

c) Ein *Apollo*, den *M. Antonius* von Ephesus hatte wegnehmen lassen, *Augustus* aber, in dem Traume dazu aufgefordert, wieder an seine alte Stelle versetzte (*Plin.* l. c.). Ein anderer *Apollo* in Erz, ein vorzügliches Bild, auf dessen Schenkel der Name *Myron* in kleinen silbernen Buch-

staben zu lesen war, wird von *Cicero* (*Verr.* 4, 43.) erwähnt. *Scipio*, der Eroberer von Carthago, hatte das Bild der Stadt Agrigent wieder zurückgegeben, wo es im Tempel des *Aesculapius* aufgestellt war. Aber der Räuber *Verres* eignete es sich an.

d) Für den Vorhof des groſsen Tempels der *Juno* zu Samos machte *Myron* drey Colosse, *Jupiter*, *Minerva* und *Hercules*, die neben einander auf einer Base aufgestellt waren. Auch lieſs *Antonius* diese Werke nach Rom versetzen, wovon aber *Augustus* zwey, den *Hercules* und die *Minerva*, wieder zurückgab. Für den *Jupiter* aber erbaute er ein kleines Heiligthum auf dem Kapitol (*Strabo* 14. p. 637.).

e) Einen *Hercules* des *Myron* sah man auch schon früher in Rom im Tempel des *Pompeius* am groſsen Circus, nicht unwahrscheinlich dieselbe Statue, welche *Verres* zu Messana dem *Hejus* wegnehmen und nach Rom bringen lieſs (*Cicero Verr.* 4, 3.), wo sie dann einige Zeit später in den Besitz des *Pompeius* kam.

f) Zu den vorzüglichen Werken des Meisters gehörte sein *Bacchus* in aufrechter Stellung, welchen *Sylla* von Orchomenus in Boeotien wegnehmen und auf dem Helicon aufstellen lieſs. Daher das Sprichwort: die Götter mit fremden Weihrauch beehren (*Paus.* 9, 30. 1.).

g) Unter den Bildern der Heroen scheint ihm besonders *Erechtheus* in der Burg zu Athen gelungen zu seyn (*Paus.* l. c.), so daſs er noch seinen *Bacchus* übertraf.

h) Auch sah man in der Burg zu Athen den *Perseus* in Rücksicht auf *Medusa* (*Paus.* 1, 23. 8.), wahrscheinlich, wenn wir den *Plinius* (34, 19. 3.) zu Hülfe nehmen, vermittelst des Medusahauptes das Seeungeheuer, das die *Andromeda* verschlingen soll, versteinernd (nur wäre et pristam anstatt et pristas zu lesen). Solche Unwesen, wie hier das Seeungeheuer zu den Füſsen des *Perseus*, wurden nur als Beywesen gebildet (man vergleiche hiemit das kapito-

linische Relief, den *Perseus* mit der *Andromeda* vorstellend).

Aber *Myron* zeichnete sich nicht bloſs in Götter- und Heldenfiguren aus, sondern auch in Athletenstatuen.

Der Spartaner *Lycinus*, Sieger im Wagenlauf, weihte in Olympia zwey Statuen, beide von *Myron* (*Paus.* 6, 2. 1.), und eine andere sah man allda von dem Spartaner *Chionis* auch von der Hand des *Myron* (*Paus.* 6, 13. 1.), was aber *Pausanias* selbst zu bezweifeln scheint, da *Chionis* in viel frühern Zeiten sich durch seine Siege berühmt machte. Allein was konnte die Landsleute des *Chionis* hindern, ihm auch viel später ein solches Denkmal zu setzen? —

Noch waren zwey Statuen anderer Athleten allda, die des Pancratiasten *Timanthes* von Cleonae, und die andere des *Philippus* von Pellene, Siegers im Faustkampf unter den Knaben (*Paus.* 6, 8. 3.).

Hiezu kam noch der berühmte *Discobolus* in Erz desselben Meisters, wovon noch mehrere Copien in Marmor auf uns gekommen sind, auſser einer kleinen Figur in Erz im Antiquarium zu München. Klar deutet das Bild *Quintilian* (2, 13. 10.) an; und *Lucian* (*Philopseud.* p. 479.) beschreibt sehr gut die verdrehte Stellung der Figur: »sie sey vorgeneigt in der Stellung eines Schleudernden, das Gesicht nach der Hand gewendet, die den Discus hält, und den andern (den linken) Fuſs umgekippt, — so daſs sie im Augenblick des Werfens sich wieder zu erheben scheint.« Es sey hinreichend von den Copien die beiden besterhaltenen zu nennen, nämlich das Exemplar im Museo Pio Clementino und das im Palast Massimi in Rom; — auch den Sturz auf dem Kapitol, der wie ein Fallender restaurirt ist.

Ein besonderes Werk verfertigte *Myron* auch in Marmor, da er sonst nur in Erz zu arbeiten pflegte, nämlich ein altes betrunkenes Weib, welches in Smyrna zu den sehenswerthesten Gegenständen gehörte (*Plin.* 36, 4. 10.). — Jetzt

kommt in dem Museo des Kapitols noch ein wenig beachtetes Bild in dieser Art und in Marmor vor, das aber auf's lebhafteste an *Myron* erinnert. Die Figur ist sitzend, zwischen den Knieen die Trinkflasche mit beiden Händen haltend, mit etwas zurückgelehntem Haupte, als wenn sie eben ein Schlückchen gethan hätte. Der Körper ist skelettartig abgezehrt, wie das übergeworfene Gewand sehr trefflich anschaulich machet. — Aesthetisch ist, nach neuerer Weise zu reden, der Gegenstand nicht, aber die Statue beweiset für das Mannigfaltige in den Bildungen, was *Myron* suchte.

Noch bleibt eine andere Classe von Gegenständen, worin der Künstler sich auszeichnete, nämlich in der Thierbildung, besonders in der Darstellung der Rinder und der Hunde. Seine Kuh war der Gegenstand vielfältiger Sinngedichte, welche man, wie es scheint, im äginetischen Erze später auf dem Forum Boarium in Rom aufgestellt (*Plin.* 34, 5.) sah. Auch lieſs *Augustus* von dessen Hand vier Rinder um den Altar vor dem Prachttempel des *Apollo* auf dem Palatin aufstellen (*Propert.* 2, 23. 7.). Eines berühmten Hundes von *Myron* gedenket gleichfalls *Plinius* (34, 19. 3.).

Bei der bisher angegebenen Verschiedenheit der Gegenstände, Götter, Helden, Athleten und Thiere, läſst sich der etwas seltsame Ausdruck des *Plinius* (l. c.) begreifen: *Myron* scheine zuerst die Wahrheit vervielfacht zu haben, gleichsam im Gegensatz des *Polyclet*, welchem man vorwarf, daſs seine Figuren gleichsam wie nach einem Vorbilde wären.

Bey dieser groſsen Mannigfaltigkeit in der Wahl der Gegenstände soll er selbst in den Verhältnissen noch sorgsamer gewesen seyn, als *Polyclet.* Aber bey der Sorgfalt, die er auf die Darstellung des Körperlichen verwandte, soll er in Bildung der Gemüthszustände zurückgeblieben seyn, und die Haare nicht besser gemacht haben, als die frühern Alten.

Quintilian (12, 10.) bemerkt in solchen Beziehungen: hart und noch den toskanischen Werken sich annähernd seyen die Arbeiten des *Callon* und *Hegias*, aber schon weniger streng seyen die des *Calamis*, und noch weicher die des *Myron*.

In ähnlichem Sinn erklärt sich auch *Cicero* (in *Brut.* c. 18.): »die Statuen des *Canachus* seyen noch zu streng, um naturwahr zu seyn; die des *Calamis* verriethen zwar noch Härte, doch seyen sie weicher, als die des *Canachus*. Die Arbeiten des *Myron* erreichten zwar noch nicht die volle Naturwahrheit, doch seyen sie von der Art, daſs man keinen Anstand nehmen könne, sie schön zu nennen. Aber noch schöner seyen die Werke *Polyclet's*, ja schon vollkommen, wie es ihm scheine.«

Betrachtet man den *Discobolus*, so mag man wohl mit solchen Urtheilen über den vortrefflichen Künstler einstimmen.

§. 10. Pythagoras von Rhegium: nach der Hauptstelle bey *Pausanias* (6, 4. 2.) hatte er, wie wir oben angaben, folgende Schulabstammung: die Spartaner *Syadras* und *Chartas* aus der Schule des *Dipoenus* und *Scyllis* in den funfziger Olympiaden waren' die Meister des *Euchir* von Corinth in den sechziger; dieser unterrichtete den *Clearchus* von Rhegium in den siebziger, und letzterer wieder den *Pythagoras* von Rhegium in den achtziger Olympiaden. Das stimmt mit der Angabe des *Plinius* (34, 19.), der dessen Blüthe Ol. 87. setzet; und aus dem, was er weiterhin (34, 19. 4.) von *Pythagoras* meldet, ersieht man, daſs er der Zeitgenosse der drey groſsen Schüler des *Ageladas* war, und den *Myron* durch die Statue eines Pancratiasten, die er in Delphi aufstellte, überwunden hat. Hiernach möchte man vermuthen, daſs so wie in der Mahlerey, auch in der Bildnerey ein Concurs bey der Feyer der pythischen Spiele statt fand. Ueberhaupt scheint *Pythagoras* sich durch die

Vortrefflichkeit seiner athletischen Figuren mehr bekannt gemacht zu haben, als durch die Bilder der Götter und Heroen. *Pausanias* nennt in letzterer Gattung keines seiner Werke, aber mehreres Vorzügliche in der erstern. Dahin gehört erstlich der Ringer *Leontiscus* aus Messana in Sicilien, wo *Pausanias* (6, 4. 2.) beyfügt, *Pythagoras* sey in der Bildkunst nicht weniger, als irgend ein anderer, geschickt gewesen; zweytens das Bild des Crotoniaten *Astylus*, der im Doppellauf mehrmal siegte. Aus Freundschaft zu *Hiero* von Syracus, der seinem Bruder *Gelo* in der Regierung folgte, lieſs sich *Astylus* als einen Syracusaner einschreiben, was seine Landsleute so sehr verdroſs, daſs sie seine Statue in dem Tempel der *Juno Lacinia* niederstürzten, und sein Wohnhaus zum öffentlichen Kerker herabwürdigten (*Paus.* 6, 13. 1.); drittens die Statue des *Mnaseas* von Cyrene mit dem Beynamen des Libyers, der im Lauf der Schwerbewaffneten siegte, und auch so vorgestellt ward (*Paus.* l. c.).

Dieser drey Siegerstatuen gedenkt auch *Plinius* (l. c.), aber in einem ganz verdorbenen Texte, wo durch das Ausfallen mehrer Worte der *(Mnaseas) Libys* jetzt in einen Knaben verwandelt ist, der eine Tafel hält. Ohne das Auffinden eines bessern Textes ist es schwer an eine Heilung der Stelle zu denken.

Zu den Werken des *Pythagoras* gehörte viertens auch der Siegeswagen des *Cratisthenes* von Cyrene, der denselben zugleich mit der *Victoria* besteigt. Er war der Sohn des vorgenannten Wettläufers *Mnaseas* mit dem Beynamen *Libys* (*Paus.* 6, 18. 1.).

Noch andere Statuen von Athleten kamen von demselben Künstler vor, als: *Protolaus* von Mantinea, der als Knabe im Faustkampf siegte (*Paus.* 6, 6. 1.), *Euthymus* Sieger gleichfalls im Faustkampf Ol. 76. und Ol. 77., dessen Statue als eines der vorzüglichsten Werke des *Pytha-*

goras betrachtet ward (*Paus.* 6, 6. 2.), und *Dromeus* von Stymphalus, Sieger im Langlauf (*Paus.* 6, 7. 3.).

Von Götterbildern nennt *Plinius* (l. c.) zwey Statuen des *Apollo*, die eine als Tödter der Schlange *Pytho*, und die andere als *Citharoedus* mit dem Beynamen der Gerechte, weil bei der Erstürmung von Thebae durch *Alexander* ein Fliehender sein Gold in dessen Schooſs barg, und es dort wiederfand.

Auch sah man von ihm ein nackt dargestelltes Bild, Aepfel tragend (wahrscheinlich *Hercules*), und in Syracus einen Hinkenden (wahrscheinlich *Philoctet*), dessen Leiden an einem Geschwür die Besehenden mitzufühlen glaubten. Der treffliche Künstler soll zuerst die Sehnen und Adern angedeutet, und die Haare sorgsamer als Andere dargestellt haben (*Plin.* l. c.). Nach *Diogenes* von Laerte (in *Pythagora* 8, 25.) soll unser Künstler zuerst auch mit Erfolg die Verhältnisse und das Passende in der Zusammensetzung der Gliedmaſsen studirt haben. Nach *Tatian* (c. 53. u. c. 54.) verfertigte er auch eine *Europa* auf dem Stier sitzend, und den Zweykampf der feindlichen Brüder *Polynices* und *Eteocles;* dann nach *Dio Chrysostomus* (orat. 37. tom. II. p. 106. ed. *Reiske*) einen *Perseus,* und eine vorzügliche Statue des *Bacchus* nach *Proclus* (in Append. Anth. Pal. tom. II. p. 782.).

Es ist nicht bekannt, ob ein anderer Bildner *Pythagoras* von Samos dem Rheginer auch der Zeit nach verwandt war, der ihm übrigens in der Gesichtsbildung sehr ähnlich sah. Anfänglich befaſste sich der Samier mit der Mahlerey. Seine Werke, wie *Plinius* (l. c. cf. *Diog. Laert.* l. c.) angiebt, waren sieben nackte Statuen, und eine achte, die einen Alten vorstellte. Man sah sie zu Rom bey dem Tempel der *Fortuna* desselben Tages (den *Catulus* aus der Beute der Cimbrer erbaute) aufgestellt.

Von dem Sohne und Schüler des Rheginers, der *Sostratus* hieſs, giebt es keine fernere Nachricht. —

§. 11. Calamis. Wir rechnen zu den vier Häuptern des Zeitalters, *Phidias*, *Polyclet*, *Myron* und *Pythagoras*, den *Calamis* als den fünften; und wahrscheinlich war er der ältere derselben. Man kennt übrigens weder sein Vaterland, noch seinen Meister, noch sein Alter genauer. Wir erfahren bloſs, daſs er der Gehülfe des *Onatas* war, als dieser um Ol. 78. den Siegeswagen für *Hiero I.* von Syracus verfertigte, und daſs er noch Ol. 87. 3. lebte, in welcher Zeit er den *Apollo Alexicacos* nach dem Aufhören der Pest in Athen machte, welcher auf dem Forum vor dem Tempel des *Jupiter Servator* aufgestellt war. Seine Thätigkeit erstreckte sich also wenigstens auf 40 Jahre.

Nach bereits angeführten Stellen aus *Cicero* (in *Brut.* 18.) und *Quintilian* (12, 10.) machte *Calamis* gleichsam den Uebergang von dem harten und herben Stil der Alten zu dem weichern und verfeinerten Stil des *Myron* und *Polyclet*. Also dem *Calamis*, zwischen die Alten und Neuen gestellt, blieb immer noch ein Anstrich des Herben und Alterthümlichen bey vorragendem Verdienst.

Das Verzeichniſs seiner Werke ist nicht klein, und erfreulich in Hinsicht der mannigfaltigen Gegenstände, die den Schönheitssinn ansprachen. Er war geschickt in jeder Art von Technik, so daſs er hierin mit *Callimachus* verglichen ward (*Dionys. Hal.* in *Isocr.* p. 95.); und wie *Phidias* machte er Colossen und die feinsten kleinen Silberarbeiten.

Unter den Götterstatuen werden von ihm drey *Apollo* genannt, nämlich der mit dem Beynamen *Alexicacos*, den *Pausanias* (1, 3. 3.) noch auf dem Forum zu Athen sah; der zweyte fand sich in den servilischen Gärten zu Rom (*Plin.* 36, 4. 10.), und hiezu kam der Coloſs desselben Gottes, den *M. Lucullus* von Apollonia am Pontus nach Rom bringen, und auf dem Capitol aufstellen lieſs. Er war nach *Plinius* (34, 18.) 30 Ellen hoch und kostete 500 Talente (cf. *Strabo* 7 p. 319.). —

In Athen zeigte man von *Calamis* eine *Venus*, die *Callias* weihte (*Paus.* 1, 23. 2.). In Sicyon sah man seinen unbärtigen *Aesculapius* von Gold und Elfenbein, in einer Hand den Stab, und in der andern einen Pinienapfel haltend (*Paus.* 2, 10. 3.), dann zu Tanagra, im Tempel des *Bacchus*, ein sehenswerthes Bild des Gottes in Marmor (*Paus.* 9, 20. 4.), und eben allda im Tempel des *Mercurius* die Statue des Gottes den Widder auf den Schultern tragend (*Paus.* 9, 22. 2.).

In Olympia sah man von ihm eine unbeflügelte *Victoria* (wie die alte in Athen), welche die Mantineer weihten, und zu Thebae in dem Tempel des *Jupiter Amon* die Statue des Gottes, welche *Pindarus* geweiht hatte (*Paus.* 9, 16. 1.).

Von Heroinen werden zwey Bilder von der Hand des *Calamis* erwähnt: *Hermione*, die Tochter der *Helena*, welche die Spartaner zu Delphi weihten, und *Alcmene*, deren Bild *Plinius* (34, 19. 11.) des hohen Adels wegen besonders rühmt. — Aber nicht weniger vorzüglich scheint eine andere Frauenstatue gewesen zu seyn, unter dem Namen *Sosandra* auf der Burg in Athen, welche *Lucian* (in Imag. p. 7. et in Meret. p. 708.) der holden Scham und eines leisen Lächelns, so wie ihres zierlichen, edeln Anzuges wegen preiset. Ihr Haupt war verschleiert. Wer *Sosandra* war, ist nicht bekannt. Aber die Beschreibung deutet auf eine Priesterin hin, oder auf eine der Arrhephoren der *Polias.* — Die Beschreibung erinnert fast noch an eine Bildsäule im äginetischen Stil. —

Mit der Bildung der Athleten scheint *Calamis* sich nicht viel befaſst zu haben. Nur bey dem Weihgeschenk des *Hiero* von Syracus zu Olympia, wovon *Onatas* den Wagen fertigte, machte *Calamis* die beiden Nebenpferde mit den darauf sitzenden Knaben (*Paus.* 6, 12. 1.); wahrscheinlich eine seiner frühern Arbeiten. *Calamis* war als

Meister in Bildung der Pferde bekannt, und er hatte darin, wie *Plinius* (l. c.) sagt, keinen Nebenbuhler. Selbst *Praxiteles* benutzte noch eine seiner Quadrigen, um den Wagenführer dafür zu machen.

Andere Arbeiten, die man von *Calamis* zu Olympia sah, waren die Knaben in Erz, mit gehobenen Händen dem *Jupiter* ihre Gelübde darbringend. Sie waren ein Weihgeschenk der Agrigentiner aus der Beute von Motya (*Paus.* 5, 25. 2.). Die Waffenthat trug sich zu — Ol. 82. 2. (cf. *Diod.* 11, 91.). Die Knaben hatten offenbar die Stellungen, welche *Plinius* unter dem Namen der Adoranten bezeichnet. Ein Bild dieser Gattung in Erz besitzt das königl. Museum in Berlin. Aber die Eleganz der Gestalt weiset auf eine etwas spätere Zeit hin, als die des *Calamis* (cf. *C. Levezow* de juv. Adorante.).

Man schreibt dem Künstler auch kleinere Arbeiten in Silber zu (*Plin.* 34, 18.).

Es ist nicht bekannt, dafs *Calamis* viele Schüler zog. Ein einziger wird genannt, der Athener *Praxias*, der an dem Tempel zu Delphi die Giebelfelder mit Statuen zierte, wozu *Diana*, *Latona* und *Apollo* mit den Musen, und die untergehende Sonne gehörten; ferner *Bacchus* mit den Thyaden. Da aber *Praxias* vor der Vollendung starb, so beendigte das Werk dann *Androsthenes*, ein anderer Athener und Schüler des *Eucadmus*, eines sonst nicht bekannten Künstlers (*Paus.* 10, 19. 3.).

§. 12. Hiemit verbinden wir die Nachrichten über andere bedeutende Meister, die zugleich mit den fünf Häuptern der Kunst lebten. Hievon nennen wir:

a) Telephanes aus Phocis. Nach *Plinius* (34, 19. 9.) gedachten die Künstler, welche zugleich als Skribenten das Leben der Künstler herausgaben, desselben mit grofsem Lobe. Er lebte und arbeitete in Thessalien, und daher waren seine Werke weniger bekannt. Andere aber meinten, die Ursa-

che seines geringern Rufes sey, daſs er für die Könige *Xerxes* und *Darius* arbeitete. Indessen lebte er schwerlich so früh, da seine Werke neben die eines *Polyclet*, *Myron* und *Pythagoras* gestellt werden. Man nennt von ihm eine *Larissa*, einen *Apollo* und einen Fünfkämpfer *Spintharus*.

b) Cleoetas, Sohn der *Aristocles*. Er war der Erfinder von der Einrichtung des Ablaufes am Hippodrom zu Olympia, wie er selbst auf eine Statue, die er für Athen machte, einschrieb (*Paus.* 6, 20. 7.). Nach einer frühern Erwähnung des *Pausanias* (1, 24. 3.) war diese Statue in der Burg zu Athen, und stellte einen Mann mit dem Helm auf dem Kopfe vor, dessen Nägel an den Fingern aus Silber gemacht waren.

In Rücksicht des Vaters müssen wir glauben, daſs es *Aristocles* der Cydoniate war (*Paus.* 5, 25. 6.), der Zeitgenosse des *Canachus* und *Ageladas*. Der Sohn *Cleoetas* muſste also in den achtziger Olympiaden zugleich mit *Phidias* leben. Von seinen zwey Söhnen werden wir später handeln.

c) Callimachus: bald der Erzkünstler (*Vitr.* 4, 1.), bald weil er sich bey der sorgfältigsten Vollendung nie genug thun konnte, der Selbsttadler genannt (*Plin.* 34, 19. 35. cf. *Paus.* 1, 26. 7.), ist weder nach seinem Geburtsort, noch Meister, noch Zeit näher bekannt. *Vitruv* (l. c.) machet ihn zum Erfinder des corinthischen Säulenkapitäls, und *Pausanias* (l. c.) nennt ihn als den, der zuerst den Bohrer bey der Bearbeitung des Marmors gebrauchte. Am nächsten aber scheint die Zeit seiner Thätigkeit sich dadurch zu bestimmen, daſs er die goldene Lampe für den Tempel der *Minerva Polias* in der Burg zu Athen verfertigte. Ueber der Lampe, die Tag und Nacht brannte, erhob sich ein erzener Palmbaum bis unter die Decke, der — vermittelst einer Röhre — den Oeldampf ableitete (*Paus.* l. c.). Nun ist aber bekannt, daſs der Tempel der *Polias* um Ol. 92.

4. in der Vollendung begriffen war, (*Boeckh* Inscript. I. p. 264.) und also um diese Zeit die kunstvolle Lampe in Arbeit seyn muſste.

Von Bildwerken des Künstlers ist nur wenig verzeichnet. Zu Plataeae stellte er die *Juno* in ihrem Tempel sitzend vor (*Paus.* 9, 2. 5.), und *Plinius* (l. c.) erwähnt die tanzenden Spartanerinnen; wahrscheinlich anspielend auf die Tänze, mit welchen die Mädchen von Sparta die Feste der *Diana* zu Caryae begingen. Das Werk war höchst vollendet, aber das Uebermaſs von Fleiſs hatte demselben das Leichte, die Grazie, entzogen. — Auch soll sich der Meister mit der Mahlerey abgegeben haben.

Jetzt sieht man im Museo des Capitols noch ein Relief mit dem Namen *ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ*, welches einen *Satyr* mit den drey Horen vorstellt. Die Arbeit ist noch im äginetischen Stil, aber mit solchem Fleiſse gearbeitet, daſs man wohl an unsern Künstler denken könnte.

d) Socrates, Sohn des *Sophroniscus* von Athen, darf hier nicht übergangen werden. Seine Beschäftigung war die Bildhauerey, ehe er sich ganz der Philosophie und dem Lehren hingab.

Von ihm werden erwähnt am Eingange der Propyläen zu Athen die Statue eines *Mercur's*, und eine Gruppe der drey Grazien, die er noch bekleidet darstellte (*Paus.* 1, 22. 8. und 9, 35. 2.). *Plinius* (36, 4. 10.), der auch seine Grazien erwähnt, setzet den *Socrates* nicht unter die Bildgieſser, sondern unter die Marmorarbeiter; und als ein solcher wird auch sein Vater genannt (*Diog.* Laert. in *Socrate* und *Val. Max.* 3, 4. ext. 1.).

Ein Zeitgenosse des *Socrates* war ein anderer Bildner, der *Cliton* hieſs, der sonst nicht vorkommt, und der sich besonders mit Statuen der Athleten abgegeben zu haben scheint. Interessant ist das Gespräch, das *Socrates* mit *Cliton* über das Wesen seiner Kunst hielt, und was einen

Beweis giebt, wie richtig der weise Künstler dasselbe erfaſst hatte, und *Cliton* darnach arbeitete. Ein Gleiches erhellt auch aus dem schönen Gespräch, das er mit *Parrhasius* über die Mahlerey, über das Erfinden der Idealbilder, und die Darstellung der Gemüthszustände hielt (*Xenophon* Memorab. 3, 10. 1 — 8.).

Socrates geboren Ol. 77. 3., starb Ol. 95. 1., siebzig Jahr alt.

e) Callon von Elis (zu unterscheiden von dem ältern *Callon* von Aegina) wird von *Plinius* (34, 19.) um Ol. 87. gesetzt. Das Hauptwerk, was man von ihm kennet, ist das Weihgeschenk der Messenier zu Olympia von 35 Chorknaben in Erz mit ihrem Lehrer und Flötenspieler, welche insgesammt bey der Ueberfahrt von Messana nach Rhegium zu Grunde gegangen sind. Die Pietät hat nie ein ansehnlicheres Denkmal geweiht (*Paus.* 5, 25. 1.). Die Zeit, wann dies Unglück vorging, wird nicht angegeben. Da aber *Hippias*, der Zeitgenosse des *Socrates*, eine Elegie darauf machte; so läſst sich die Zeit mit groſser Sicherheit vermuthen. Sonst ist nur noch ein Werk von *Callon* bekannt, nämlich die Statue eines *Mercurius* auch in Olympia (*Paus.* 5, 27. 5.).

f) Als Zeitgenossen des *Phidias* und *Polyclet* gehören noch hieher die, welche mit denselben in Darstellung der Amazonen zu Ephesus den Concurs bestanden (*Plin.* 34, 19.), nämlich *Ctesilaus*, *Cydon* und *Phradmon.*

Von dem erstern wird das Bildniſs des *Pericles* gerühmt, als würdig des Beynamens: der Olympier, den er trug. Auch sah man von ihm einen Lanzenträger und eine verwundete Amazone, und dann noch einen andern Verwundeten, auf dessen Gesicht man das Aushauchen der letzten Athemzüge wahrnehmen konnte (*Plin.* 34, 19. 14. und 15.).

Von einer verwundeten Amazone giebt es noch zwey

Statuen, aber in Marmor, die eine im Museo Capitolino, und die andere, dem Herzog von Anhalt-Dessau gehörig, im Schlosse zu Wörlitz, zwar fragmentirt, aber von dem trefflichsten Ausdrucke, und noch in dem etwas härtlichen Stil des pericleischen Zeitalters, so wie die *Minerva Giustiniani.*

Von dem zweyten, *Cydon*, wird keine andere Arbeit genannt; aber von dem dritten, *Phradmon*, dessen Zeit Ol. 84. mit *Phidias* gesetzt wird, erwähnt *Pausanias* (6, 8. 1.) als einen Argiver, und daſs er die Siegerstatue des Ringers *Amertas* zu Olympia gemacht habe. Ferner spricht ein Sinngedicht (Anth. Palat. IX. 743.) von zwölf Kühen in Erz, welche der *Minerva Itonia* geweiht waren.

g) Niceratus von Athen, ist dadurch bekannt, daſs er das Bild des *Alcibiades*, und das seiner Mutter *Demarete*, bey angezündeter Lampe opfernd, gemacht hat, Gegenstände, die seine Zeit hinreichend bestimmen. Dann fanden sich im Tempel der *Concordia* zu Rom von ihm die Statuen des *Aesculapius* und der *Hygea* (*Plin.* 34, 19. 19 und 31.).

§. 13. Andere Bildner in Erz, die sich aber mehr im Treiben kleiner Figuren in Silber bekannt machten, und die wir noch in dieses Zeitalter, als Schüler des *Critias*, setzen können, sind *Dionysodorus* und *Scymnus* (*Plin.* 34, 19. 25.).

Vor allen andern scheint sich aber in dieser Kunst des Treibens *Mys* ausgezeichnet zu haben. Er ist bekannt als der Bearbeiter des Schildes der colossalen *Minerva* in Erz, welchen er nach einer Zeichnung des *Parrhasius* verfertigte. — Das Relief stellte den Kampf der Lapithen mit den Centauren vor (*Paus.* 1, 28. 2.). Nach einer Zeichnung desselben *Parrhasius* verfertigte er auch einen Becher, der den Untergang von Troja vorstellte (*Athenaeus* IV. p. 215.). In dem Tempel des *Bacchus* zu Rhodus bewunderte man noch im Zeitalter des *Plinius* (33, 55.) seinen

Silen

Silen und seine Liebesgötter: wahrscheinlich auch nach Zeichnungen eines andern Meisters, denn solche Kleinmeister waren oft mehr geschickte Techniker als Selbsterfinder.

Die Mahlerey von Ol. 80. bis Ol. 94., oder von *Polygnotus* bis *Apollodorus* von Athen.

---

§. 14. *Plinius* (35, 34.) scheint sich zu wundern, daſs die Mahlerey bey den Griechen nicht gleichen Schritt mit der Bildnerey hielt, und mehrere Olympiaden später erst die Schriftsteller die Werke der Mahler gleich denen der Bildner lobpreisen. Allein die Sache verhielt sich sehr natürlich.

Die Studien des Mahlers und des Bildners, was Gestalt und Zeichnung betrifft, sind dieselben, und in sofern kann man auch annehmen, daſs der Mahler nicht hinter dem Bildner zurückblieb; welches um so mehr der Fall seyn muſste, da der Bildner und der Mahler so oft sich in einer und derselben Person vereinigt fanden: so bey *Onatas*, *Micon*, *Polygnot* und selbst bey *Phidias*.

Aber wenn der Mahler allen Studien, die ihm mit dem Bildner gemein sind, auch Genüge gethan hat; so hat er nur einen Theil seines Strebens erfüllt. Die Studien des andern Theiles sind aber nicht weniger bedeutend und umfassend. Die Farbengebung erfordert die Kenntnisse der optischen Gesetze: die Linien- und Luftperspektive, die Behandlung von Licht und Schatten mit den Wiederscheinen, welche, da sie zwischen dem Licht und dem Schatten sind, den Gemälden besonders den Ton geben, so wie die Uebergänge, und der Schmelz der Farben, die Haltung und Harmonie.

Solche Studien konnten aber nicht auf einmal, sondern

nur nach und nach, erst nach vielen Versuchen, Uebungen und Erfahrungen eintreten. Zwar läſst sich nicht zweifeln, daſs solche Bestrebungen bereits mit ***Polygnot*** begannen; aber die Farbengebung war noch einfach, und Licht und Schatten ermangelten noch der Stärke des Gegensatzes, den sie in der Natur haben.

Erst im Anfange dieses Zeitraumes: von Ol. 80 bis Ol. 94., wurden die ersten wirksamen Versuche zu einem bessern Colorit gemacht; und erst Ol. 94. trat ***Apollodorus*** von Athen auf, seine Gemälde mit einer gewissen Vollendung von Farbengebung darstellend. Er leistete, was vor ihm keiner. Er wuſste durch die Kraft seiner Färbung das Auge an sich zu ziehen und fest zu halten, und daher wurde er vorzugsweise der Sciagraph — der Schattenmahler genannt (***Plin.*** 35, 36.).

§. 15, Aber ehe wir die Mahler und ihre Leistungen in geschichtlicher Ordnung aufführen, scheint es erforderlich zu seyn, das Materielle und Technische der Mahlerey bey den Alten in Betracht zu nehmen, und zu sehen, welches Farbenmaterial ihnen zu Gebote stand, wie sie dasselbe gebrauchten, welcher Bindungsmittel sie sich bedienten, und mit welchen Werkzeugen und auf welche Unterlagen sie die Farben auftrugen.

Ich habe in einer Reihe von fünf Abhandlungen (in den Schriften der k. Acad. der Wissensch. zu Berlin, Jahrg. 1799 bis 1803) über die Gegenstände der Mahlerey der Alten gesprochen, und ertheile hieraus die hieher gehörigen Ergebnisse.

Die Alten hatten zwey Gattungen zu mahlen, die eine mit dem Pinsel, und die andere mit dem Griffel. In der erstern mischten sie die Farben mit Leim als Bindungsmittel, und so mahlten sie hiermit auf die trockene Mauer, auf hölzerne Tafeln, und auf Leinwand.

Den besten Leim pflegten sie aus den Ohren und den

Hoden der Stiere zu bereiten. Von den Tafeln hielt man die vom Lerchenbaum für die besten, weil sie dem sich Werfen und Reiſsen am wenigsten unterworfen waren. Ob sie aber dieselben auch zuvor mit einem Kreidengrund überzogen, wie die Neuern, ist nicht bekannt.

Auf den nassen Anwurf der Wände — al fresco — mahlten die Alten nicht; wohl aber übertünchten sie den noch frischen Anwurf mit einer beliebigen Farbe, und mahlten dann erst die Gegenstände auf einen solchen farbigen Grund mit Leimfarben. Auf diese Weise sind alle antiken Mauergemälde, welche auf uns gekommen sind, gemacht. Auch was noch von ägyptischer Mahlerey auf Holz unsere Zeit erreichte, ist auf gleiche Weise behandelt.

Die zweyte Gattung der Mahlerey, mit dem Griffel, geschah in Wachs, und zwar, wie es scheint, nur auf Tafeln von nicht bedeutender Gröſse, um die Tafeln desto leichter zu handhaben. Die Grundirung der Tafeln war allgemein, wie es scheint, mit weiſsem Wachs, so wie man die Tafeln zum Schreiben überzog. Auf eine so grundirte Tafel wurden die zu mahlenden Gegenstände eingerissen, wo dann der Mahler begann seine Wachspastelle aufzutragen. Der Künstler hatte nämlich die in besondere Fächer eines Kastens abgetheilten Wachspastelle der verschiedensten Farben vor sich, um mit dem Griffel die passenden Farbentheilchen neben einander aufzutragen, und sie dann mit dem eisernen Spatchen, mehr oder weniger in einer Kohlenpfanne erwärmt, auszubreiten, und die Tinten nach Belieben mit einander zu verschmelzen. Auf solche Weise ward allmählig die ganze Tafel mit den Farben überdeckt, und das Gemälde bis zum letzten Uebergehen vollendet. Dann kam noch das eigentliche Einbrennen des Gemahlten hinzu. Dies geschah, wie es scheint, durch eine leichte Erwärmung der Oberfläche, um die Tinten der Farben mehr zu verschmelzen und vollkommen abzugleichen.

Auf solche Weise hat man auch die Versuche in neuern Zeiten gemacht, und gefunden, daſs bey längerer Uebung die Arbeit weder schwierig noch langsam ist.

Nur bemerken wir noch im Vorbeygehen, daſs es auch eine Wachsmahlerey mit dem Pinsel gab, welche man aber nur bey dem Bemahlen der Schiffe brauchte. Die einzeln farbigen Wachspastelle wurden nämlich zerlassen und mit etwas Oel gemischt, dann mit dem Pinsel auf die Schiffe aufgestrichen, immer zur Hand die Kohlenpfanne, um die Masse, so lange es nöthig war, flüssig zu erhalten. Eine solche Mahlerey auf den Schiffen war aber immer nur ein grober Anstrich, und zu andern Zwecken nicht gebraucht.

Der Natur der Sache gemäſs, blieb das Mahlen in Leimfarben und mit dem Pinsel immer die Hauptgattung, worin alle groſsen Meister ihre unsterblichen Werke fertigten. Dagegen blieb die Wachsmahlerey, wenn gleich sie auch von einigen groſsen Mahlern, wie *Pamphilus*, *Pausias*, *Nicias*, geübt ward, doch immer nur Nebensache. Man mahlte darin mehr Täfelchen als Tafeln, obwohl man leicht glauben kann, daſs die Farbengebung darin sich kräftiger ausnahm, als die Pinselmahlerey mit den Leimfarben, welche immer im Verhältniſs etwas Trockenes hat, wenn nicht der Ueberzug eines Firnisses hinzutritt. Aber auch das Bedürfniſs eines solchen fühlten die Alten, und daher *Apelles* als der Erfinder eines vorzüglichen Firnisses gerühmt wird. Er wuſste ihn so dünn und künstlich zu geben, daſs ihn kein Anderer nachmachen konnte. Er machte die Wirkung von einem Spiegelglas vor ein Gemälde gesetzt, und ward doch so dünn aufgestrichen, daſs man ihn nur wahrnahm, wenn man ein Gemälde zur Hand betrachtete (*Plin.* 35, 36. 18.).

§. 16. In Rücksicht der Farben, deren sich die Alten bedienten, geben uns *Theophrast*, *Vitruv*, *Dioscorides* und

Plinius hinreichende Kenntniſs. Eine Uebersicht derselben wird hier am Orte stehen.

a) Unter den weiſsen Farben gebrauchten die Mahler hauptsächlich die weiſse Erde von Melos, und das Bleyweiſs.

b) Unter den rothen gab man den Vorzug der rothen Erde von Sinope. Es gab deren drey Arten, eine hochrothe, eine mittlere und eine minder rothe. Der letztern bediente man sich zu den Wiederscheinen in einem Gemälde.

Man kannte aber schon früh andere rothe Farben aus andern Gegenden, worunter auch den Zinnober. Aber die Mahler fanden letztern zu grell, und daher ward er hauptsächlich nur zum Wandanstrich gebraucht. Ferner machte man Gebrauch von dem gebrannten Berggelb, oder von dem zum Ocher gebrannten Bleyweiſs.

c) Unter den gelben Farben war das beste das Berg- oder Mineralgelb, worunter das vorzüglichste das attische. Die alten Mahler, wie *Polygnot* und *Micon*, brauchten es zu den Lichtern; hingegen für die Schatten zog man das Gelb von Scyrus und Lydien vor. Vom Arsenik, Operment, Sandaracha, die schon früh gekannt waren, machten die Mahler wenig Gebrauch. — Auch bereitete man einen Ocher aus gebrannter Rotherde.

In späterer Zeit wurden mehrere andere gelbe Erden aus verschiedenen Ländern bekannt.

d) Blaue Farben: die Schmalte wurde in vielen Gegenden gemacht. Man zog aber die in Aegypten bereitete, wo sie auch erfunden ward, vor, auch die cyprische. Später kannte man auch den Indig, den man zu den Mittelfarben gebrauchte, um den Schatten von dem Licht zu trennen.

Das Lazurblau — lapis armenius — scheinen die Meister der besten Zeit noch nicht gekannt zu haben.

e) Grüne Farben: das Berggrün war das beste aus mehrern Gegenden. Man mischte es mit dem Weiſs von

Paraetonium, und mit Schwarz, ehe man damit mahlte, das erstere wegen seiner Fette, und das zweyte, damit das Grün durch die weiſse Farbe nicht geschwächt würde.

Dazu gab es noch den Grünspan und andere künstliche Zubereitungen.

f) Schwarze Farben: das Schwarz aus Ruſs war mehr für Zubereitung der Tinte; das beste gewann man aus gebrannter Weinhefe, und die Farbe daraus war desto vorzüglicher, je besser der Wein. — *Micon* und *Polygnot* bereiteten ihr Schwarz aus Weintrebern; *Apelles* aber das seinige aus Elfenbein.

Hieraus ersieht man, daſs die Alten keine wesentliche Farbe vermiſsten. Aber es verdient bemerkt zu werden, daſs die Mahler, welche in der blühendsten Zeit der Kunst lebten und die berühmtesten Werke fertigten, nur von einer geringen Zahl von Farben Gebrauch machten; und von *Apelles*, *Echion*, *Melanthius* und *Nicomachus* wird berichtet, daſs sie ihre Gemälde nur mit vier Farben mahlten: dem Weiſsen von Melos, dem attischen Berggelb, der rothen Erde von Sinope, und mit dem Schwarz, entweder aus gebrannten Weinhefen, welches in das Blau vom Indigo spielte, oder aus Elfenbein. —

Und so sagt *Plinius* (35, 32.) von seiner Zeit: »jetzt, wo die Wände mit Purpur übertüncht werden, und Indien uns den Indigo und den Purpur zusendet, wird kein Gemälde von Bedeutung und Geist mehr gemacht. Je weniger Farben man gebrauchte, desto vollkommner die Werke. Jetzt schätzt man die Farbe mehr als den Geist.«

So viel vorläufig über das Material und die Technik der Mahlerey. Näheres werden wir im Verfolge der Geschichte der einzelnen Mahler bemerken.

Wir beginnen mit:

§. 17. Polygnot: dem Sohn und Schüler des *Aglao-*

phon von Thasos, und später Bürger von Athen (*Suidas* in *Polygn.*). Ueber Geburt und Tod ist nichts näher bekannt; und auch nicht: in welcher Zeit und in welcher Ordnung er seine aufgezeichneten Gemälde an den verschiedenen Orten mahlte. Dann wird gemeldet (*Plin.* 34, 19. 25.), daſs er sich mit der Bildkunst in Erz abgegeben habe. Er war ein Freund des *Cimon* und von dessen Schwester *Elpinice*; und so mochte er mit *Cimon*, als dieser Ol. 79. die Insel Thasos eroberte, nach Athen gekommen seyn. Und wahrscheinlich begann er seine mahlerischen Werke für die Stadt sogleich, und zwar zuerst in der bunten Halle am Forum, welche das Gericht der griechischen Helden über die Gewaltthat des *Aiax* an *Cassandra*, und die gefangenen trojanischen Frauen vorstellte. Unter diesen war die schönste die *Laodice* (cf. Il. 3, 124.), die der Mahler unter dem Bilde seiner geliebten *Elpinice* vorstellte (*Plut.* in *Cim.* c. 4. cf. *Paus.* 1, 15. 3.). Die Schwester des *Cimon* konnte aber damals nicht mehr ganz jung gewesen seyn, wenn ihre Geburt auch erst an das Ende von Ol. 72. fällt. Doch muſste sie noch Frische und Reize haben, da der Künstler die *Laodice* unter ihrem Bilde vorstellen konnte. Und wenn *Pericles* die *Elpinice* wenige Jahre später ein altes Weib nennt (*Plut.* in *Cim.* c. 14.); so mag dies mehr in den Umständen gelegen haben, indem sie anstatt einer Bittenden für ihren Bruder bey *Pericles* einzukommen, vielmehr vor ihm ein freundliches Lächeln geltend machte.

Anderes was *Polygnot* in Athen mahlte, war in dem Tempel der Dioscuren: erstlich die Thaten dieser spartanischen Heroen und ihre Vermählung mit den Leucippiden (*Paus.* 1, 18. 1.); und wie es nach der verbesserten Leseart bei *Suidas* scheint, würde er auch mit *Micon* im Tempel des *Theseus* gearbeitet haben. Alle solche Arbeiten scheinen noch in die Zeit des *Cimon* zu fallen. Allein daſs

er auch noch später unter *Pericles* in Athen thätig war, zeigten mehrere seiner Gemälde in dem Bildersaal, der zur Linken an den Propyläen vorgebaut war (*Paus.* 1, 22. 6.).

Polygnot mahlte auch zu Plataeae, zu Thespiae und in Delphi. In dem erstern Orte arbeitete er zugleich mit *Onatas* von Aegina in dem Vorhause des Tempels der *Minerva Area. Polygnot* stellte die Vertilgung der Freyer durch *Ulysses* vor, und *Onatas* den ersten Zug der sieben Helden gegen Thebae (*Paus.* 9, 4. 1.).

Daſs *Polygnot* auch in Thespiae mahlte, erfahren wir bloſs aus dem Umstand, daſs *Pausias* späterhin die Gemälde des alten Künstlers restaurirte. Die Gegenstände der Mahlerey sind nicht angegeben, sondern es wird nur bemerkt (*Plin.* 35, 40.), daſs *Pausias* gegen *Polygnot* zurückgestanden habe, und zwar deswegen, weil er nicht in seiner Gattung mit ihm in die Wette mahlte. Denn *Polygnot* war ein Pinselmahler, *Pausias* aber ein Encaustiker. Indessen schloſs die Encaustik, oder Wachsmahlerey, mit der sich *Pausias* zum Theil abgab, seine Uebung in der Pinselmahlerey nicht aus, und daher möchten wir eher glauben, daſs *Pausias*, einer der gröſsten Mahler der besten Zeit, eher bey der Restauration der Polygnotischen Gemälde zu viel that, und daher dem einfachen, alterthümlichen Colorit des Meisters nicht treu blieb. *Pausias* ward also getadelt, daſs er durch sein Restauriren die Hand des *Polygnot* gleichsam verwischte.

Am umfassendsten scheinen die Gemälde *Polygnot's* in Delphi gewesen zu seyn. Er mahlte sie in dem Gesellschaftssaal der Cnidier allda. Auf der einen Seite der Mauer stellte er den Untergang von Troja und die Vorbereitung zur Abfahrt der Griechen dar, auf der andern Seite der Mauer aber das Todtenreich: jedes dieser beiden Gemälde in einer groſsen Anzahl von Abtheilungen und einzelnen Gruppen, die theils neben- theils übereinander gemahlt wa-

ren (*Paus.* 10, 25 — 31.). Es fehlt nicht an neuern Auslegern und Restauratoren solcher Gemälde, auf welche uns einzulassen aber uns zu weit von unserm Zweck abführen würde.

Nach einer Beyschrift des *Simonides* (*Paus.* 10, 27. 2.), dessen Tod Ol. 77. 4. gesetzt wird, muſs man glauben, daſs *Polygnot* diese Arbeiten in Delphi früher als die in Athen gemacht habe, und daſs dem Künstler die Amphictyonen damals schon freye Bewirthung durch Griechenland ertheilten. In dieser Lage mag es dem trefflichen Meister auch erleichtert worden seyn, seine Werke in Athen dann ohne Bezahlung zu machen (*Plin.* 35, 35.). Auch läſst sich leicht begreifen, daſs solche Werke auf die versammelten Griechen in Delphi einen besondern Eindruck gemacht haben muſsten, da man bis dahin dergleichen noch nirgends gesehen hatte; und der ehrenvolle Beschluſs der Abgesandten der griechischen Völker, welche zu dem heiligen Bunde gehörten, für den groſsen Mahler konnte nur die Folge einer solchen allgemeinen Bewunderung seyn.

Merket man übrigens auf die Zusammensetzung der beiden Gemälde, so ist das Alterthümliche in der Anordnung nicht zu verkennen, und das eigentlich mahlerische Verdienst dabey mochte noch nicht hoch anzuschlagen seyn; so daſs sich in seinen Werken zu Athen bedeutende Fortschritte vermuthen lassen.

Zu Rom in den Hallen des *Pompejus* zeigte man noch ein Gemälde des alten Künstlers, einen mit dem Schilde bewaffneten Krieger auf einer Leiter, wobey man aber noch zweifeln konnte, ob er auf- oder abwärts stieg. Hiedurch sieht man, daſs der Meister auch mit der Perspective noch nicht ganz im Klaren seyn muſste (*Plin.* l. c.).

Das Hauptverdienst *Polygnot's* scheint gewesen zu seyn: daſs er zuerst von dem strengen äginetischen Stil abging, die Gesichtsbildungen vervielfältigte, denselben den Mund

zu öffnen, und die Zähne zu zeigen anfing. Das Gekniffene der Mundbildung, was dem äginetischen Stil noch allgemein eigen war, hörte also unter ihm auf, und wie *Phidias* in der Bildnerey, ergriff *Polygnot* in der Mahlerey das Naturgemäſse und Charakteristische. Aber auch in dem mahlerischen Theile ging er weiter: er gab den Frauen glänzende Kleidungen, und schmückte ihre Köpfe mit vielfarbigen Hauben und Binden (*Plin.* l. c.). Billig stehet also *Polygnot* an der Spitze der mahlerischen Talente des Zeitalters.

§. 18. Unter seinen ältern Zeitgenossen war, der mehr als Bildner bekannte, *Onatas* von Aegina. Der Zug der sieben Helden gegen Thebae in Plataeae, wo er mit *Polygnot* zugleich mahlte, ist aber das einzige Mahlerwerk, wovon uns Kenntniſs zugekommen ist.

Ein Anderer war *Dionysius* von Colophon und *Pauson.* Von diesen beiden sagt *Aristoteles* (Poët. c. 2.) im Verhältniſs zu *Polygnot*, daſs dieser die Menschen edler, *Pauson* gemeiner, und *Dionysius* ähnlich dargestellt habe. Ueberhaupt war das Bestreben des Thasiers nach dem Edeln und Idealen gerichtet. Nach *Aelian* (Hist. Var. 4, 3.) verfolgte auch *Dionysius* die Manier *Polygnot's*, doch nur in kleinern Figuren und mit zu ängstlicher Vollendung, was ihm *Plutarchus* (in Timol. 36.) vorwirft, da *Polygnot* im Groſsen mahlte. Von *Pauson* ist weiter nichts bekannt als sein räthselhaftes Pferd, das er als ein sich wälzendes mahlen sollte, und es als ein laufendes gemahlt hat. Er lösete aber seine Aufgabe dadurch, daſs er die Tafel umkehrte (*Lucian* in *Enc. Demosth.* tom. II. p. 930. cf. *Plutarch.* de *Pythiae* orac. p. 396.). Als ein Sonderling scheint er sein Leben nur kümmerlich durchgebracht zu haben (*Suidas v. Pauson*). Auch *Aristophanes* (in *Plut.* 602.) stellt ihn als einen armen Schlucker dar.

§. 19. Micon, des *Phanochus* Sohn aus Athen. Als

der Zeitgenoſse des *Polygnot* mahlte er an mehrern Stellen in Athen mit ihm zugleich in die Wette. Auch gab er sich, wie *Polygnot*, mit der Bildgieſserey ab. Von ihm war die Statue des Pancratiasten *Callias* zu Olympia, der Ol. 77. den Sieg davon trug (*Paus.* 6, 6. 1. cf. 5, 9. 3.).

Micon machte die Pferde vortrefflich, und daher wählte er gerne Gegenstände, worin er die Kenntniſse des Pferdestudiums in Anwendung bringen konnte, wie Amazonen- und Centaurenkämpfe. Deſsen ungeachtet muſste der Meister von einem spätern Kenner den Tadel erleiden, daſs er den Pferden Wimpern an den untern Augenliedern gegeben habe (*Pollux* 2, 4. 12.). Dieser Pferdekenner war *Simon*, der das Musterpferd, von dem Bildner *Demetrius* gemacht, in dem Tempel der *Ceres* und *Proserpina* zu Athen aufstellen lieſs, und eine Schrift darüber bekannt machte. Siehe das Weitere unten unter *Demetrius*.

Unter den Gemälden *Micon's*, die wir noch genannt finden, scheinen diejenigen die ältesten gewesen zu seyn, die er im Innern des Tempel von *Theseus* auf drey Wände mahlte. Davon stellte das eine den Kampf der Athener gegen die Amazonen, und das andere den Streit der Lapithen gegen die Centauren vor. Auf der dritten Wand mahlte er den Mythus, wie *Theseus* einen in die Tiefe des Meeres hineingeworfenen Siegelring wieder heraufholt, und zugleich eine ihm von *Amphitrite* geschenkte Krone mitbringt, um dergestalt sich als den Sohn *Neptun's* vor *Minos* zu erweisen. Der Bau des Tempels läſst sich um Ol. 80. als vollendet annehmen (*Paus.* 1, 17. 2. 3.).

In der bunten Halle am Forum war der Gegenstand, den *Micon* allda mahlte, wieder der Kampf der Athener unter der Anführung des *Theseus* gegen die Amazonen (cf. *Schol.* ad *Aristoph.* in *Lysistrata* v. 680. et *Paus.* 1, 15. 2.). Aber *Micon* mahlte allda gegen Bezahlung, während *Polygnot* unentgeltlich arbeitete (*Plin.* 35, 35.).

Noch mahlten die beiden Nebenbuhler zusammen in dem Tempel der Dioscuren, *Polygnot*, wie wir sagten, die Thaten dieser Heroen und den Raub der Leucippiden; *Micon* aber die Argonauten, worunter *Pausanias* (1, 18. 1.) den *Acastus* und seine Pferde wieder als vorzüglich nennt.

Von dem jüngern *Micon* und seiner Tochter *Timarete*, die auch mahlte, erfahren wir nichts Näheres (*Plin.* 35, 35.) — Von dem Bildner *Micon* von Syracus wird später die Rede seyn.

§. 20. Phidias und sein Bruder Panaenus von Athen. Wir erwähnen hier den erstern, weil er sich nach *Plinius* (35, 34.) anfänglich auch mit der Mahlerey beschäftigte, und zu Athen im Tempel des olympischen *Jupiter* mahlte.

In Rücksicht des *Panaenus*, der sich ganz mit Mahlen beschäftigte, wird erzählt (*Plin.* 35, 35.), daſs damals die Wettkämpfe in der Mahlerey bey den isthmischen und delphischen Spielen statt gefunden hätten, wo *Panaenus* sich zuerst bey den Pythien in einen solchen Wettstreit mit *Timagoras* von Chalcis eingelassen habe, und von ihm überwunden worden sey, nach einem alterthümlichen Gedichte des *Timagoras* selbst, von welchem sonst nichts weiter berichtet wird. Doch meint *Plinius*, daſs hierbey ein Verstöſs der Chronikschreiber statt finde.

Unter seine Werke, die er in seiner Vaterstadt machte, gehört die Schlacht bey Marathon, die er in der bunten Halle neben den Werken des *Polygnot* und des *Micon* mahlte. Man sah dabey vorgestellt den Helden *Marathon*, den *Theseus*, die *Minerva* und *Hercules*; dann unter den Bildnissen der Streitenden das des Polemarchen *Callimachus*, des Anführers *Miltiades*, und des Helden mit der Pflugschar (*Echetlus*) (*Paus.* 1, 15. 4.). *Plinius* (35, 34.) nennt die Bildnisse der Anführer iconisch, wie die der Athener *Miltiades*, *Callimachus* und *Cynegirus*, dann die der Perser *Datis* und *Artaphernes*. Indessen läſst sich hier bey dem

Worte iconisch nicht an strenge Aehnlichkeit denken, sondern mehr an eine traditionelle, und an jene Aehnlichkeit, welche das Costum giebt.

Als *Phidias* Ol. 86. nach Olympia ging, um die Statue des *Jupiter* zu verfertigen, nahm er den Bruder *Panaenus* mit, um ihm bey der Arbeit behülflich zu seyn. Sein Hauptgeschäft dabey war, das Geländer zu bemahlen, welches an drey Seiten vor dem Throne des Gottes umher lief. Die Vorderseite, der Eingangsthüre gegenüber, war aber nur blau angestrichen; aber rechts und links waren die Geländer mit wirklichen Gemälden verziert. Dazu gehörten: der *Atlas*, die Himmelskugel tragend, und *Hercules* dabeystehend, um die Last auf sich zu nehmen, dann *Theseus* und *Pirithous*, die Figuren Griechenland und Salamis, letztere die Schiffszierde tragend, ferner der Kampf des *Hercules* mit dem nemeischen Löwen, die Gewaltthat des *Aiax* an *Cassandra*; *Hippodomia*, die Tochter des *Oenomaus*, mit der Mutter, der an den Felsen geschmiedete *Prometheus* und sein Befreyer *Hercules*, *Penthesilea* in den Armen des *Achilles* den Geist aufgebend, und zwey Hesperiden, Aepfel tragend (*Paus.* 5, 11. 3. cf. *Strabo* 8. p. 354.).

Ferner mahlte *Panaenus* zu jener Zeit in Elis den Schild der *Minerva* an der inwendigen Seite von jener Statue, welche *Colotes* gemacht hatte (*Plin.* 35, 34.). Diese Statue der Göttin stand in demselben Tempel, worin *Panaenus* den Anwurf der Wand mit Milch und Safran besorgen lieſs, was sich noch spät dem Geruch und dem Geschmack kund gab (*Plin.* 36, 50.). Wahrscheinlich lieſs der Mahler den Anwurf so sorgsam bereiten, in der Absicht darauf zu mahlen, was aber unterblieben zu seyn scheint.

§. 21. Agatharchus, des *Eudemus* Sohn von Samos. Man kennt seinen Meister nicht. Ihm wird aber eine groſse Erfindung zugeeignet, nämlich daſs er bereits zu den Tragödien des *Aeschylus* die Bühnen mahlte, und über die

Scenenmahlerey eine Schrift bekannt machte (*Vitruv.* 7. in praefat.). Da aber *Aeschylus* schon sehr alt Ol. 81. starb, so müſste nicht nur die Perspectivmahlerey sehr alt seyn, sondern auch der Künstler ein sehr hohes Alter erreicht haben, da er noch nach Ol. 90. gelebt zu haben scheint. Daher ist die Nachricht des *Aristoteles* (Poët. c. 4.) wahrscheinlicher, daſs die Szenenmahlerey erst unter *Sophocles* angefangen habe. Und wenn dies durch *Agatharchus* geschah, so paſst dies auch besser zu den andern Lebensumständen des Mahlers. Denn nach *Plutarchus* (in *Alcib.* c. 16. cf. *Andoc.* Orat. in *Alcib.* 17.) decorirte er das Haus des *Alcibiades* mit vielen Gemälden, und zwar muſste dies der Künstler gezwungen thun, wogegen der Hauseigner ihn auch sehr reichlich bezahlte. Dann kommt *Agatharchus* noch mit *Zeuxis* zusammen, gegen welchen er äuſserte: er pflege geschwind zu arbeiten; worauf *Zeuxis* antwortete: er aber langsam (*Plut.* in *Pericle* c. 13.). Hiedurch zeiget sich der Unterschied zwischen der Historien- und Decorationsmahlerey, mit welcher letztern sich *Agatharchus* hauptsächlich beschäftigt zu haben scheint.

§. 22. Die bis jetzt genannten Mahler waren berühmt vor Ol. 90. (*Plin.* 35, 35.). In Ol. 90. blühten aber nach demselben *Plinius* (35, 36.) *Aglaophon*, *Cephissodorus*, *Phrylus* und *Evenor*, der Vater und Lehrer des *Parrhasius*. Auch diese waren bereits ausgezeichnete Meister, doch nicht auf eine Weise, daſs man sie zu den Lichtern der Kunst hätte rechnen können. Vor *Apollodor* von Athen gab es keinen Mahler, dessen Werke die Augen angezogen und festgehalten hätten (*Plin.* l. c.).

Von den letztern Künstlern sind keine nähern Umstände und Arbeiten bekannt, auſser von *Aglaophon*, der bey *Plutarchus* wiederholt *Aristophon* genannt wird. Dieser *Aglaophon* war der jüngere Bruder des *Polygnotus*, und wie dieser, der Schüler seines Vaters *Aglaophon* von Thasos.

Von diesem jüngern oder zweyten *Aglaophon* kann man als sichere Werke annehmen die beiden Gemälde für *Alcibiades:* das eine den *Alcibiades* vorstellend, wie er als Sieger, in der Mitte zwischen der *Olympias* und *Pytheas* stehend, gekrönt wird, und das zweyte, wo *Alcibiades* wieder als Sieger, und von Gesicht schöner als eine Frau, in dem Schooſse der *Nemeas* ruht (*Athenaeus* 12, 16. cf. *Plutarch.* in *Alcib.* c. 16.).

Quintilian (12, 10. 3.) zählt den *Aglaophon* und seinen Bruder unter die Mahler, deren Werke nicht bloſs des Alterthümlichen wegen gesehen würden. Ihre einfache Colorirung hatte so viele Verehrer oder Liebhaber, daſs solche rohe und kaum zu nennende Anfänge der werdenden Kunst den gröſsten später lebenden Mahlern vorgezogen wurden: freylich, wie dem *Quintilian* schien, auf eine etwas gesuchte Weise des Verstehens.

Dies ist der Stand der Mahlerey vor Ol. 94., wo *Apollodorus* von Athen auftritt. —

§. 23. Auf Werke eines solchen Zeitalters läſst sich nicht mehr hinweisen. Doch möchten unter den Vasenzeichnungen noch manche vorhanden seyn, wozu die Gemälde der Meister dieser Zeit als Vorbilder dienten. Aber schwer läſst sich etwas Sicheres hierüber ermitteln. Wir wollen indessen die Anzeige einer Patera mit dem Namen des Künstlers *Sosias* nicht vorbeygehen, welche in der neuesten Zeit bey den Ausgrabungen griechischer Gefäſse zu Vulci in Hetrurien gefunden worden, und jetzt in dem königlichen Museum zu Berlin aufbewahrt ist. Eine Anzeige hievon findet man bereits in dem Instituto Archeologico (tom. II. p. 238. Pl. XXIV. und XXV.). Das mittlere Feld dieser Patera stellet einen in den Mythographen nicht angedeuteten Gegenstand vor, den mit einem Pfeile am linken Oberarm verwundeten *Patroclus*, der, mit abgewandtem Gesicht groſse Schmerzen verbeiſsend, eben von *Achilles* ver-

bunden wird. Auf dem Rande der Patera umher sind Göttersitze gestellt. Wir berühren sie aber nicht näher, da sie von der Hand ėines ủntergeordneten Zeichners zu seyn scheinen. Nicht so das Hauptbild in der Mitte, welches an wohlverstandener Darstellung alles übertrifft, was uns auf griechischen Gefäſsen trefflich gezeichnet noch vorgekommen ist.

Die Art der Zeichnung giebt eine Idee von dem Uebergang des äginetischen in den höhern Stil des Naturgemäſsen, wie wir ihn in den achtziger Olympiaden von einem *Polygnot* zu denken haben. Die Gewandtheile, wo sie vorkommen, und die Haarmütze des *Patroclus* sind noch äginetisch. Dagegen bezeichnen die noch magern, aber wohlverstandenen Formen der Arme und Beine, nebst dem Bestreben der sorgsamsten Ausführung in den Fingern und Zehen bis auf die Nägel und das kleine Geäder auf der Fuſsansicht, anschaulich das erste Stadium des Naturgemäſsen.

Wir kennen kein Denkmal aus der Classe der Vasenzeichnungen, welches den Stil in der Mahlerey, wie wir uns denselben in diesem Zeitalter zu denken haben, so anschaulich versinnlichte. Es gelte hier ein Beyspiel für viele.

§. 24. In Rücksicht der Bildnerey haben wir bereits auf mehreres noch Vorhandene aus dieser Zeit hingedeutet. Wir geben hievon noch eine kurze Uebersicht. Dahin gehören die Reliefs am Tempel des *Theseus*, und die am äuſsern und innern Fries des Parthenon, wovon Lord *Elgin* die erhaltensten Ueberreste aus dem Lande der Barbaren nach England gerettet hat. Doch rechnen wir nicht hiezu die Statuenüberreste aus den Giebeln desselben Tempels, welche in eine spätere Zeit gehören. Ferner betrachten wir als Originalwerke der Zeit: die *Vesta Giustiniani*, die *Minerva* aus demselben Hause, jetzt im Braccio nuovo des Vatican's, und dann den *Apollo* gleichfalls aus dem Hause *Giustiniani*, jetzt bey dem Grafen *Pourtalès* in Paris.

Fer-

Ferner zählen wir hiezu die verwundete Amazone im herzoglichen Schlosse zu Wörlitz, und die von *C. O. Müller* richtig so genannte Springende im Museo Pio Clementino, und zu München den Kopf eines jugendlichen Fauns mit dem Flecken, früher in der Sammlung Albani; dann die Gebälketrägerinnen an dem Pandrosion in Athen, wovon die besterhaltene von Athen nach dem britischen Museum gekommen ist, und die bereits Ol. 92. gemacht waren, und als vorzügliche Arbeiten aus der Schule des *Phidias*, vielleicht eines *Alcamenes* oder *Agoracritus* anzusehen sind. Aus derselben Zeit scheinen auch die trefflichen Reliefs von Phigalia, jetzt im britischen Museum, zu seyn, die man gleichfalls als Werke der attischen Schule ansehen kann, die aber die Reliefs am Parthenon schon bey weitem übertreffen. Und eben kommen uns die groſsen Relieffragmente im Abguſs zu Gesicht, welche auf der Stelle des Jupitertempels zu Olympia ausgegraben, sich jetzt in Paris befinden. Ich zweifle nicht, daſs sie nach ihrem Maaſse Ueberreste von den Metopen sind, welche die Thaten des *Hercules* einerseits über dem Vorhause, und anderseits über dem Hinterhause vorstellten (man vergl. meine Restauration dieses Tempels in der Geschichte der Bauk. III. Beylage B. p. 57.).

Diese Ueberreste tragen keine Spur des äginetischen Stils mehr an sich. Sie sind aber mehr nur aus dem Groben gearbeitet (wahrscheinlich wegen der Höhe von mehr als 40 Fuſs — wobey dann die Bemahlung zur Hülfe genommen ward). Nur so viel läſst sich an dem Körper des *Hercules*, der den cretensischen Stier bezwingt, wahrnehmen, daſs die Muskulatur bedeutend weicher gehalten ist, als dies in den äginetischen Bildwerken zu München der Fall ist.

Was die spätern Nachbildungen nach Werken dieses Zeitalters betrifft, lieſs sich mehreres angeben, wie z. B. der mehrmal vorhandene *Discobolus* des *Myron*, allerdings eines

der vollkommensten Werke aus dem athletischen Kreise. Doch läſst sich noch beyfügen als ein Originalwerk aus den Zeiten des *Myron* der unvergleichliche Knabe in Erz, in den Sälen der Conservatoren auf dem Capitol in Rom, der sich den Dorn aus der Fuſssohle zieht. Wir sehen die Statue als die eines Wettläufers an, der ungeachtet des Unfalles, der ihn im Wettlaufe betraf, doch die Siegespalme davon trug.

Dritte Epoche: zweyte Stufe, von Ol. 94. bis Ol. 104.

---

§. 1. Die Künstler, die wir auf der ersten Stufe betrachtet haben, sind die eigentlichen Erfinder und Schöpfer; der Mittelpunkt ihres Wirkens ist Athen; die Männer, welche allda die Künste hauptsächlich hervorrufen, sind *Cimon* und *Pericles*, und die Seele und der leitende Meister ist *Phidias.* Doch standen ihm nicht weniger schöpferische Talente zur Seite, wie *Polyclet*, *Myron*, *Pausanias* und *Calamis.* Von der Hochwarte Athen's sprühten hauptsächlich die Funken des Geistes nach allen Seiten hin. Athen brachte eine Reihe von Helden hervor, um die Griechen von dem angedrohten Joch der Perser zu befreyen, und ihre Selbstständigkeit zu sichern. Mit dem Kriegesmuth traten die Geistesäuſserungen jeder Art in Bündniſs: die Poesie und das Theater mit den musikalischen und bildenden Künsten. Die Rede entwickelt ihre Macht, und jede wissenschaftliche Forschung schlägt allda ihre Wurzeln. Aber Uebermuth und Demagogie waren hievon unzertrennlich, und bereiteten Athen durch verderbliche Kriege den Untergang und die schmählichste Knechtschaft.

Auf dieser zweyten Stufe der dritten Epoche — von Ol. 94. bis Ol. 104., oder von *Naucydes* und *Apollodorus* bis *Euphranor* — gehört daher der Haltpunkt der Künste

nicht so viel den Athenern an, als ihren Ueberwindern, den Spartanern. Was früher *Pericles* für dieselben war, ist jetzt in groſser Beziehung *Lysander* nach seinem Siege bey Aegos Potamos. Erst später nahm sich Athen in den Künsten wieder auf, und selbst kleinere Städte wie Sicyon treten hiemit in den Rang. Die Sammelplätze der Kunstwerke blieben, wie früher, Olympia und Delphi. Allda mehrten sich die Weihgeschenke der Kriegeshelden, und die der Sieger in den heiligen Spielen.

Die Bildner, welche jetzt auftreten, sind die Schüler und Nachkommen, gleichsam die Epigonen, der groſsen Meister der pericleischen Zeit. Und glänzen sie so nicht durch erfinderische Gröſse und Originalität; so wandern sie doch sicher auf dem gebahnten Wege. Es gab jetzt weniger Wagestücke, aber gewiſs nicht weniger Anstrengung und Verfeinerung im Einzelnen. Die Bildner halten sich fest in der Richtung ihrer Vormänner; was aber die Mahler angeht, so erfüllen sie in vollem Maaſse, was ihren Vorgängern an mahlerischer Wissenschaftlichkeit und Vollendung noch abging. Ungemeine Talente, wie *Zeuxis* und *Parrhasius*, treten jetzt auf, die nicht nur die Brüder von Thasos, *Polygnotus* und *Aglaophon*, hinter sich zurück lassen, sondern auch den *Apollodorus* von Athen überflügeln, der zuerst die Mahlerey auf ihren Gipfel führte.

Von den wenigen Schülern des *Phidias* und *Calamis* haben wir gesprochen. Jetzt kommt die Reihe besonders an die zahlreiche Schule *Polyclet's*. *Myron* und *Pythagoras* hatten keine Schüler, sondern nur Söhne oder nahe Verwandte, welche sie unterrichteten. Wir reden zuerst von diesen.

§. 2. Lycius von Eleutherae, Sohn und Schüler des *Myron*. Die Anzahl seiner Arbeiten ist nicht groſs. Doch sah man ein bedeutendes Werk von ihm zu Olympia. Auf einer Erhöhung im Halbkreise waren dreyzehn Statuen aufgestellt: in der Mitte *Jupiter*, und rechts und links die

Göttinnen *Aurora* und *Thetis*, beide in flehender Stellung für ihre Söhne, *Achilles* und *Memnon*, bittend, die an beiden Enden des Halbzirkels in kämpfender Stellung aufgestellt waren.

Sich feindlich einander gegenüber gestellt, sah man dazu noch folgende Paare: *Ulysses* gegen *Helenus*, *Menelaus* gegen *Paris*, *Diomedes* gegen *Aeneas*, *Aiax Telamon* gegen *Deiphobus*. Diese dreyzehn Statuen waren ein Weihgeschenk der Apolloniaten am ionischen Meere aus dem Zehnten der Kriegesbeute (*Paus.* 5, 22. 2.).

Auch sah man von *Lycius* einen Knaben in Erz, der ein Wassergefäſs hielt, auf der Burg in Athen neben dem *Perseus* seines Vaters *Myron* aufgestellt (*Paus* .1, 23. 8.).

Bey *Plinius* (34, 19. 17.) lesen wir dagegen von einem Knaben des *Lycius*, der ein erlöschendes Feuer wieder anfacht, und von Statuen der Argonauten. Hier wird man zweifelhaft, ob *Plinius* in Hinsicht des Knaben sich nicht irre, und ob es nicht dasselbe Werk sey, welches *Pausanias* auf die Burg von Athen setzet. Denn ein Knabe, der das Feuer anfacht, scheint wohl ein Gegenstand für einen Mahler, aber nicht für einen Bildner zu seyn. Auch in Hinsicht der Argonauten hegt man billig Zweifel. Man kann sich hierunter nur eine Reihe von Statuen denken, worüber aber *Plinius* nicht ein Wort sagt. Die Vermuthung ist also nicht ungegründet, der Berichtgeber sey nicht recht unterrichtet gewesen, und daſs er an die Stelle jener zahlreichen Gruppe von Göttern und Heroen zu Olympia die Argonauten setzte.

§. 3. Sostratus, der Schwestersohn und Schüler des *Pythagoras* von Rhegium (*Plin.* 34, 19. 5.). — Ob dieser *Sostratus* derselbe sey, den *Pausanias* (6, 9. 1.) den Vater und Lehrer des *Pantias* von Chios nennt, läſst sich zwar nicht mit Sicherheit behaupten. Allein die Zeit trifft vollkommen zu, indem er zugleich mit *Naucydes* um Ol. 94.

leben muſste, da dieser die Siegerstatue des *Chimon*, *Pantias* aber die von dessen Sohn *Aristeus* machte (*Paus.* l. c.). Von *Sostratus* selbst kommen weder bey *Plinius*, noch bey *Pausanias* Werke vor. Aber bey *Polybius* (4, 78.) findet sich die Nachricht, daſs *Hecatodorus* und *Sostratus* gemeinsam zu Aliphera in Arcadien die Statue einer *Minerva* von ausgezeichneter Kunst verfertigten. Dieser Statue gedenkt auch mit gleichem Lobe *Pausanias* (8, 26. 4.), aber unter dem Namen *Hypatodorus* allein, und ohne dabey des *Sostratus* als Gehülfen zu erwähnen. Der von *Polybius* genannte *Hecatodorus* kommt weiter nicht vor, und so bleibt es wahrscheinlich, daſs der Name *Hypatodorus* der richtige sey, besonders da auch andere Werke dieses Künstlers, welche in diese Zeit, wovon wir handeln, fallen, erwähnt werden, wozu die sieben Helden gegen Thebae gehören, welche die Argiver durch gedachten *Hypatodorus* und *Aristogiton* machen, und in Delphi aufstellen lieſsen (cf. *Paus.* 10, 10. 2.). Nach *Boeckh* (Inscript. 25.) waren beide Künstler Thebaner.

Wir wollen hiebey nicht unbemerkt lassen, daſs noch ein anderer *Pantias* vorkommt, der aber viel später, als der von Chios leben muſste; denn es heiſst: daſs er von Hand zu Hand in dem siebenten Gliede von *Aristocles* von Sicyon die Kunst überliefert empfangen habe. Dieser *Aristocles*, ein Bruder des jüngern *Canachus* — beides Söhne des *Cleoetas* und Enkel des ältern *Aristocles* von Cydonia, lebte gleichfalls um Ol. 94.; und so muſs das Alter dieses *Pantias* bis an Ol. 130. herabgerückt werden (*Paus.* 6, 3. 4.).

§. 4. Wir kommen zu der zahlreichen Schule des *Polyclet*, wovon wir zuerst diejenigen setzen, die durch keine Werke bekannt sind, wie *Asopodorus* der Argiver, *Alexis*, *Phrynon* und *Dinon* (*Plin.* 34, 19.).

Ein anderer zur Schule gehöriger war *Aristides*, von dem man aber nur weiſs, daſs er Wagen für Vier- und

Zweygespanne arbeitete (*Plin.* 34, 19. 12.). Es läſst sich aber kaum zweifeln, daſs es derselbe sey, der nach *Pausanias* (6, 20. 7.) an den Schranken des *Cleoetas* zu Olympia noch einige Verbesserung anbrachte.

§. 5. Naucydes, der Sohn des *Mothon* von Argos, Schüler des *Polyclet I.*, und Bruder des *Periclet* (cf. *Paus.* 2, 22. 8. — 6, 1. 2. —).

Zu den Werken des *Naucydes* gehört, nach *Plinius* (34, 19. 19.), ein *Mercur*, ein *Discobolus*, und einer, der einen Widder opfert, und dann zu Argos sah man ein Bild der *Hecate* in Erz, und in dem Tempel der *Juno* unweit Mycenae die *Hebe* von Gold und Elfenbein neben der colossalen *Juno Polyclet's* (cf. *Paus.* 2, 17. 5. und 2, 22. 8.). Nach *Tatian* (adv. Graec. 51. p. 113.) verfertigte er auch die Statue der *Erinna* von Lesbos. Unter den Athleten zu Olympia befand sich die Statue des Faustkämpfers *Eucles*, die des Ringers *Bacis*, und zwey Statuen des Ringers *Chimon*, wovon die eine in Argos stand, aber später in den Friedenstempel zu Rom versetzt ward (cf. *Paus.* 6, 6. 1. — 6, 8. 3. — und 6, 9. 1.).

Man vermuthet, daſs der gerade stehende, und die Scheibe haltende *Discobolus*, im Mus. Pio Clementino, wovon auch eine weniger gute Wiederholung unter den borghesischen Monumenten vorhanden ist, eine Copie des *Discobolus* von *Naucydes* sey. Allerdings ist der Stil dieser Statue der Zeit und der Schule nicht entgegen. Sie hat das Untersetzte und Stämmige, was man den Bildern *Polyclet's* zuschreibt. Der kleine Kopf, der starke Nacken, und der krausige Ansatz der Haare um die Stirn, und die glatten Wangen erinnern übrigens mehr an die Idee eines Heros, der sich in dem Scheibenwerfen auszeichnete, wie z. B. *Polypoetes*, als an ein Porträt, wie es der Fall mit dem *Discobolus* des *Myron* ist.

Von dem Bruder des *Naucydes*, dem **Periclet**, wer-

den keine Werke angezeigt, sondern daſs er auch ein Schüler von *Polyclet I.*, und der Lehrer des *Antiphanes* war, der wieder den *Cleon* von Sicyon unterrichtete (*Paus.* 5, 17. 1.).

§. 6. *Polyclet II.* von Argos, Schüler des *Naucydes.* Seine Blüthe muſste hiernach um Ol. 100. fallen. Die entscheidende Stelle über diesen zweiten *Polyclet* giebt *Pausanias* (6, 6. 1.), wo er ihn als den Verfertiger der Statue des *Agenor* von Thebae, der den Sieg im Ringen unter den Knaben davon trug, bezeichnet, und beyfügt: »Nicht meine ich jenen Argiver *Polyclet*, der die Statue der *Juno* verfertigte, sondern den Schüler des *Naucydes.*«

Noch werden andere Athletenstatuen unter dem Namen *Polyclet* bey *Pausanias* (6, 4. 6. — 6, 7. 3. — 6, 9. 1. und 6, 13. 4.) angeführt; allein es bleibt schwer auszumitteln: ob man sie dem ältern oder jüngern *Polyclet* zuzuschreiben hat. — Dem Jüngern läſst sich mit Sicherheit allein noch die Statue des *Antipater* von Milet, welcher die Jünglinge im Faustkampf besiegte, aneignen, nämlich als dem Zeitgenossen des Tyrannen *Dionysius* von Syracus (*Paus.* 6, 2. 4).

Unter den Götterbildern scheint dem Jüngern die Statue des *Jupiter Melichius* zu Argos als ein Werk in Marmor anzugehören (*Paus.* 2, 20. 1.), und dann einer der Dreyfüſse, welche *Lysander* aus der Beute von Aegos Potamos zu Amyclae weihte, und wo *Polyclet* den seinigen mit der Statue der amyclaeischen *Venus* zierte (*Paus.* 3, 18. 5.).

Ein zweyter Dreyfuſs, der zugleich mit dem vorigen geweiht wurde, war von *Aristander* von Paros, der in der Mitte der drey Füſse das Bild der *Sparta* mit der Lyra enthielt (*Paus.* l. c.). — Wir führen den Meister an dieser Stelle an, weil sonst keine Arbeit von ihm bekannt ist. Und so lassen wir jetzt die andern Meister folgen, welche sich gleichzeitig mit den Siegesdenkmälern für *Lysander* beschäftigten. Dazu gehören:

§. 7. Canachus II. und Aristocles II., Brüder von Sicyon, Söhne des *Cleoetas*, und Enkel des *Aristocles* des Cydoniaten: der erste Schüler *Polyclet* des 1sten; also Zeitgenosse und Mitschüler des *Naucydes* (*Paus.* 6, 13. 4.). Der zweite, *Aristocles*, aber, welcher in Olympia die Statuen des *Jupiter* und des *Ganymedes* aufstellte, und die *Gnothis* aus Thessalien weihte, wird ein Schüler seines Vaters *Cleoetas* genannt (*Paus.* 5, 24. 1.).

Plinius (34, 19.), der nicht von *Aristocles* spricht, setzet die Blüthe des *Canachus* Ol. 95., und nennt von ihm zwey reitende Knaben, und den *Apollo Philesius*, nackt gebildet, in dem Didymaeum bey Milet. *Canachus* arbeitete zwar auch in Marmor (*Plin.* 36, 4. 14.); aber die genannten Werke waren in Erz, und zwar im äginetischen, welches auch sein Meister *Polyclet* bey seinen Werken vorzog. *Plinius* (34, 19. 14.) bemerket bey dem groſsen Bildwerk des *Apollo* von Milet besonders den künstlichen Mechanismus des Hirsches, dessen Auftritt mit den Läufen so balancirt war, daſs man unter den Füſsen einen Faden wegziehen konnte. — Es scheint, daſs der Künstler das Talent für mechanische Dinge von seinem Vater *Cleoetas* ererbte, und die Geschicklichkeit seines Meisters *Polyclet* in der Toreutik noch zu überbieten suchte.

Von dieser Statue des *Apollo* bey den Branchiden spricht auch *Pausanias* an zwey Orten (2, 10. 4. und 9, 10. 2.), wo er angiebt, daſs *Canachus* dieselbe Statue in derselben Gröſse, und in allen Theilen ähnlich, auch für das Ismenium zu Thebae verfertigte, mit dem Unterschied, daſs diese aus Zedernholz war. —

Ohne Zweifel war die erzene Statue für den neuen Tempel zu Milet gemacht, der in dieser Zeit an die Stelle des alten, von den Persern abgebrannten, wieder erbaut wurde, und von dem jetzt noch die mächtigen Ueberreste zu sehen sind (s. Gesch. der Bauk. II. p. 62.).

Ein anderes bedeutendes Werk von *Canachus* war die *Venus* in ihrem Tempel zu Sicyon. Sie war von Gold und Elfenbein, thronend dargestellt mit dem Polos auf dem Kopfe, und in einer Hand Mohn, und in der andern einen Apfel haltend (*Paus.* 2, 10. 4.).

Unter den Athletenfiguren machte er sich durch die Statue des *Bycellus* von Sicyon, der im Faustkampf der Knaben siegte, bekannt (*Paus.* 6, 13. 4.). Und dann arbeitete er mit *Patrocles* von Sicyon mehrere von den Statuen der Krieger, die bey Aegos Potamos siegten, und *Lysander* unter den Siegestrophäen zu Delphi weihte (*Paus.* 10, 9. 4.).

Schüler von *Canachus* kennt man nicht, wohl aber von dessen Bruder *Aristocles*, der den Aegineten *Sinoon* unterrichtete, und dieser wieder seinen Sohn *Polichus*, der sich durch Bilder von Athleten bekannt machte (*Paus.* 6, 9. 1. und 6, 10. 2.). Von *Sinoon* selbst ist keine Arbeit bekannt. — Noch bemerken wir, was wir früher angaben, daſs *Pantias* im siebenten Gliede die Lehre von demselben *Aristocles* empfangen habe (6, 3. 4.). Allein die Zwischenglieder werden nicht bezeichnet, und Muthmaſsungen helfen hiebey nicht aus.

§. 8. Athenodorus und Dameas, beide von Clitor, beide Schüler von *Polyclet* (*Plin.* 34, 19. und *Paus.* 10, 9. 4.), und beide Theilnehmer an den groſsen Arbeiten für die Weihgeschenke des *Lysander* zu Delphi. Der erste verfertigte hievon zwey Götterbilder, *Apollo* und *Jupiter*, und der zweyte die Götterbilder, *Diana* und *Neptun*, und dann *Lysander*, welcher von dem Beherrscher des Meeres die Binde empfängt (*Paus.* 10, 9. 4.). —

Hiernach, nämlich daſs denselben die Götterstatuen und die des *Lysander* selbst zu machen übertragen ward, wird klar, daſs sie auch einen Vorzug in der Kunst besessen haben müssen. — Anderes aber ist nicht bekannt, als daſs

Plinius (34, 19. 26.) den *Athenodorus* noch unter denen anführt, die edle Frauenstatuen verfertigten.

§. 9. Antiphanes von Argos: Schüler des *Pericletus*, der ein Bruder des *Naucydes*, und ein Schüler des *Polyclet* war, *Antiphanes* aber war wieder der Lehrer des *Cleon* von Sicyon (*Paus.* 5, 17. 1.). Unter den Weihgeschenken des *Lysander* waren die Statuen der Dioscuren Werke des *Antiphanes*, und von demselben waren auch die Heroenstatuen des *Elatus*, *Aphidas* und *Erasus*, Söhne des *Arcas*, in Delphi von den Tegeaten aus der lacedämonischen Beute geweiht (*Paus.* 10, 9. 3. 4.).

Von *Cleon*, seinem Schüler, sah man eine *Venus* in Erz zu Olympia im Tempel der *Juno*, und eben allda auch mehrere Athleten von seiner Hand; auch zwey Statuen von *Jupiter*, die aus Strafgeldern errichtet wurden (*Paus.* 5, 17. 1. und 5, 21. 2.). Nach *Plinius* (34, 19. 27.) machte *Cleon* auch Philosophen.

§. 10. Alypus von Sicyon, Schüler des *Naucydes* (*Paus.* 6, 1. 2.), hat sich in Delphi gleichfalls durch sieben Statuen, von Anführern aus verschiedenen Gegenden von Griechenland, welche als Verbündete des *Lysander* an dem Siege bey Aegos Potamos Antheil hatten, bekannt gemacht (*Paus.* 10, 9. 4.).

Auch verfertigte er Statuen von Athleten in Olympia, wovon *Pausanias* (5, 1. 2. und 5, 8. 3.) vier namhaft machet.

§. 11. Hiemit verbinden wir zwey andere Meister:

Tisander und Pison von Calauria, die sich durch andere zu den Siegesdenkmälern des *Lysander* gehörige Bildniſssäulen bekannt machten. *Tisander* verfertigte hievon nicht weniger als elf, *Pison* aber nur eine, nämlich die vom Wahrsager *Abas*, dessen sich *Lysander* bediente (*Paus.* 10, 9. 4.). — *Pison* gehört zu einer Künstlergenealogie von fünf Gliedern, welche von *Democritus* von Sicyon (bekannt durch die Statue des Faustkämpfers *Hippo* zu Olympia

(*Paus.* 6, 3. 2.) und durch Bildnisse von Philosophen (*Plin.* 34, 19. 28.) bis auf *Critias*, den Attiker, zurückgeht: *Democritus* nämlich auf den genannten *Pison*, dieser auf *Amphion*, dieser auf *Ptolichus* von Corcyra (also verschieden von *Polichus* von Aegina), und dann letzterer auf *Critias*.

Von *Amphion*, vom Sohne des *Acestor*, geboren zu Gnossus, ist ein ansehnliches Werk bekannt, nämlich ein Weihgeschenk der Cyrenäer zu Delphi, bestehend in einem Viergespann, worauf *Battus* steht, den die *Libya* krönet, indem *Cyrene*, die Mutter des *Battus*, den Wagen selbst leitet (*Paus.* 10, 15. 4.). — Dies Werk scheint aber noch in den ersten Abschnitt vor Ol. 94. zu gehören.

§. 12. Patrocles und sein Sohn Daedalus von Sicyon. Der Vater blühte Ol. 95., und verfertigte mit *Canachus* einen Theil der Bildniſsstatuen der Krieger für das Denkmal *Lysander's* zu Delphi (*Paus.* 10, 9. 4.). Bey *Plinius* (34, 19. 34.) kommt *Patrocles* ferner vor in der Liste derer, welche Athleten, Bewaffnete (worunter die eben bezeichneten auch gemeint seyn mögen), Jäger und Opfernde verfertigten.

Daedalus, der Sohn und Schüler des *Patrocles*, machte sich durch Athleten in Olympia bekannt (cf. *Paus.* 6, 2. 4. — 6, 3. 2. 3. und 6, 6. 1.). Auch verfertigte er allda das Siegesdenkmal der Eleer über die Spartaner (*Paus.* 6, 2. 4.), und zu Delphi unter den Weihgeschenken, welche die Tegeaten aus der spartanischen Beute errichteten, machte er die *Victoria* und den *Arcas* (*Paus.* 10, 9. 3.). Dann wird die Gruppe von zwey Ringern von ihm gerühmt — vielleicht die Vorbilder der Ringergruppe in der Tribuna zu Florenz (*Plin.* 34, 19. 15.).

§. 13. Pausanias von Apollonia, und Samolas aus Arcadien. Wir erfahren nichts Näheres von diesen beiden Bildnern, als daſs sie auch geholfen haben, an den Weihgeschenken der Tegeaten aus der spartanischen Beute zu

arbeiten. Der erste verfertigte die Statuen des *Apollo* und der *Callisto*, und der zweyte die des *Triphylus* und *Azon.*

§. 14. Dinomenes: auch Ol. 95. blühend, verfertigte nach *Plinius* (34, 19. 15.) einen *Protesilaus*, und den Ringer *Pythodemus;* nach *Pausanias* (1, 25. 1.) eine *Io* und eine *Callisto* in der Burg zu Athen; und nach *Tatian* (orat. ad Graec. 53. p. 116.) die Bildniſssäule der *Besantis*, Königin der Paeonier.

In dieselbe Zeit ist auch Apellas zu setzen, welcher für die spartanische Königstochter *Cynisca* das Siegesdenkmal im Wagenlauf zu Olympia verfertigte. Sie ward als die erste Frau angesehen, welche Kampfrosse für die heiligen Spiele unterhielt (*Paus.* 3, 8. 1. cf. *Plut.* in *Agesil.* c. 20.). Man sah auf dem Wagen des Viergespannes den Wagenführer, und zugleich die Statue der *Cynisca* aufgestellt (*Paus.* 6, 1. 2.). — Auſserdem findet man noch bey *Plinius* (34, 19. 26.), daſs sich *Apellas* auch mit anbetenden Frauenstatuen beschäftigte. —

§. 15. Demophon von Messene, lebte zur Zeit der Wiederherstellung von Messene, und des Erbaues von Megalopolis Ol. 102., für welche Städte er mehrere Werke verfertigte. Der Meister fällt also an das Ende dieses und in den Anfang des kommenden Abschnittes. — Die von ihm genannten Werke sind zahlreich. Zu Aegium in Achaia verfertigte er die Statue der *Ilithyia* in Holz mit dem Gesichte, den Händen und Füſsen von pentelischem Marmor. Man pflegte das Bild unter einem durchsichtigen Schleier verdeckt zu halten. Eine Hand reichte sie vor, und in der andern hielt sie eine Fackel. Ferner nicht weit vom Tempel dieser Göttin standen auf einem, dem *Aesculap* geweihten Platze die Statuen dieses Gottes und der *Hygea*, auch von *Demophon* (*Paus.* 7, 23. 5.).

Zu Megalopolis im Tempel der *Venus* sah man nebst dem hölzernen Bilde *Mercur's* auch das der *Venus*, gleich-

falls von Holz, aber Kopf, Hände und Füſse von Marmor (*Paus.* 8, 31. 3.). Das gröſsere Werk des *Damophon* allda bestand aber in der thronenden Gruppe der *Ceres* und *Proserpina*, das Ganze aus Einem Stück Marmor. *Ceres* trug in der Rechten die Fackel, mit der Linken gegen *Proserpina* gewendet, die mit der Rechten auf dem Knie ein Kästchen, und in der Linken das Zepter hielt (*Paus.* 8, 37. 2.).

Unter seinen Arbeiten in Messene wird Folgendes verzeichnet: das Bild einer Magna Mater in Marmor, das der *Diana Laphria*, und im Tempel des *Aesculapius*, der die meisten und vorzüglichsten Werke enthielt, waren alle, die in Marmor waren, auch von *Demophon*, worunter die Statue des Gottes selbst nebst den Bildern seiner Kinder, dann die der Musen, des *Apollo* und *Hercules*. Auch sah man allda die Statue der Stadt Thebae, die des *Epaminondas*, der *Fortuna* und der lichtbringenden *Diana*. Der einzige *Epaminondas* war in Eisen gegossen, und nicht von der Hand des *Demophon*. — Auch wird bemerkt, daſs, als sich die Fugen des Elfenbeins an dem Colossalbilde des *Jupiter* zu Olympia von *Phidias* löseten, *Demophon* es war, der auf's Beste das Werk wieder herstellte (*Paus.* 4, 31. 5 — 8.).

§. 16. Thrasymedes, des *Arginotus* Sohn, von Paros. Wir möchten diesen Künstler, und das einzige von ihm genannte Werk nicht ganz mit Stillschweigen übergehen, obwohl die Zeit, worin er lebte, nicht mit Sicherheit auszumitteln ist. Das Werk des *Thrasymedes* nämlich war die Statue des *Aesculapius* in seinem Haupttempel an dem berühmten Wallfahrtsorte Epidaurus. Das Bild war von Gold und Elfenbein, ungefähr halb so groſs, als die Statue des olympischen *Jupiter* zu Athen. Der Gott war thronend vorgestellt, in einer Hand das Zepter haltend, und die andere auf den Kopf des Drachen legend. Zu seinen Füſsen

lag ein Hund. An dem Throne waren in Relief die Thaten der argivischen Heroen vorgestellt: *Bellerophon*, der die Chimaera erlegt, und *Perseus* mit dem Haupte der *Medusa* (*Paus.* 2, 27. 2.).

Kaum kann man glauben, daſs ein Tempel, der seit lange berühmt war, nicht auch früh ein kostbares Bild gehabt haben sollte. Indessen da *Pausanias* dabey an den olympischen *Jupiter* zu Athen, welchen *Hadrian* in bedeutender Gröſse aus Gold und Elfenbein machen lieſs (*Paus.* 1, 18. 6.), erinnert; so möchte man fast vermuthen, daſs das epidaurische Bild ein Geschenk dieses prachtliebenden Kaisers gewesen sey, oder vielleicht seines Nachfolgers *Antoninus Pius*, welcher bekanntlich als Senator schon groſse Summen auf die Verschönerungen und die Bequemlichkeiten dieses Wallfahrtsortes verwendet hatte (*Paus.* 2, 27. 7.).

§. 17. Demetrius von Alopece in Attica. *Quintilian* (12, 10.) sagt: »*Lysippus* und *Praxiteles* haben sich dem Naturgemäſsen auf das Beste angenähert; dagegen werde *Demetrius* darin als zu ängstlich getadelt, indem er mehr der Aehnlichkeit als der Schönheit nachgestrebt habe.« Bey dieser Zusammenstellung scheint es, als wenn *Demetrius* zugleich mit den beiden genannten groſsen Meistern gelebt habe. Allein nach *Plinius* (34, 19. 15.) machte *Demetrius* die Statue des Bereiters *Simon*, welcher zuerst über die Reitkunst schrieb. Dieses wird von *Xenophon* (de re equestri ab init.) bestätigt: Nicht bloſs schrieb *Simon* ein Buch über die Reitkunst, sondern er weihte auch ein Pferd in Erz in dem Eleusinium zu Athen, und lieſs auf der Base seine Lehre darüber in Reliefzeichnungen darstellen. — Es scheint, daſs *Simon* für die Kenntniſs und die Bildung der Pferde thun wollte, was *Polyclet* in seinem Doryphorus für die Lehre und die Verhältnisse der menschlichen Gestalt gethan hatte.

Demetrius scheint demnach der Zeitgenosse des *Xenophon* gewesen zu seyn. Dabey halte ich es nicht für unwerth zu bemerken: daſs zu Venedig im Museo Nani (No. 22.) noch ein Relief vorhanden ist, wo, wie es scheint, der Bereiter *Simon*, das Pferd haltend, am Altar vor beiden Göttinnen, der *Ceres* und *Proserpina*, im Eleusinium vorkommt.

Auſser der Statue des Bereiters *Simon*, nennt *Plinius* (l. c.) noch das Bild der *Lysimache*, die 64 Jahre Priesterin der *Minerva Polias* in Athen war. Doch scheint das trefflich vollendete Bild nach *Pausanias* (1, 27. 5.) nur ungefähr eine Elle hoch gewesen zu seyn. Dann machte *Demetrius* eine *Minerva* mit dem Beynamen der musikalischen, weil bey dem Schlag einer Cithar die Drachen an dem Gorgonenhaupte mittönten.

Ein anderes Werk des *Demetrius* beschreibt noch *Lucian* (Philops. p. 479. und p. 483.), nämlich die Statue des Feldobersten der Corinther *Pelichus*, wo der Künstler vorzugsweise der Menschenbildner, im Gegensatz eines Götterbildners, genannt wird. Die Beschreibung der Statue sagt vollkommen dem zu, was *Quintilian* (s. oben) von dem ängstlichen Bestreben des Künstlers nach dem Wahren beybringt. »Kahlköpfig, mit vorhängendem Bauch, halb nackt, mit dem Barte, durch welchen der Wind gefahren zu seyn schien, und mit stark bezeichneten Adern, war *Pelichus* ganz nach seiner Natur dargestellt.«

§. 18. Cleomenes, der Sohn des *Apollodorus* von Athen. So steht der Name eingehauen auf der Base der *Venus* von Medici.

Uebrigens kommt der Name *Cleomenes* nur bey *Plinius* (36, 4. 10.) vor, wo er die Thespiaden dieses Künstlers unter den Denkmälern des *Asinius Pollio* erwähnt. Diese Thespiaden scheinen dieselben zu seyn, welche früher an dem Tempel der *Felicitas*, von *L. Lucullus* erbaut,

standen (cf. *Plin.* 36, 4. 12.), und welche *Mummius* nach *Cicero* (in *Verr.* 4, 5.) von Thespiae nach Rom versetzt hatte.

Aber bekannter ist der Name *Cleomenes* geworden durch die ausgezeichnete Statue der *Venus* von Medici. Er war von Athen, und sein Vater hieſs *Apollodor.*

Aber es findet sich der Name *Cleomenes* noch in einer andern Inschrift, welcher auf einer Schildkröte auf der Base der bekannten Statue in Paris, die früher Germanicus hieſs, eingehauen ist. Auch dieser wird als ein Athener, und zugleich als der Sohn eines *Cleomenes* bezeichnet. —

Dies ist alles, was wir von den beiden *Cleomenes* erfahren, und schwer läſst sich etwas Näheres über die Zeit, wann sie lebten, ausmitteln. Da indessen denselben doch in der Geschichte eine Stelle anzuweisen ist; so bleibt es uns immer das Angemessenste, ihnen die Blüthezeit nach Ol. 94. zuzutheilen. Theils die Vortrefflichkeit der Statuen, worauf wir die Namen *Cleomenes* eingeschrieben finden, theils die Namen der Väter fordern uns zu einer solchen Vermuthung auf. So begegnen wir einem *Apollodor* von Athen in dem berühmten Mahler, der Ol. 94. zuerst die Mahlerey in ihrer Reife und Vollendung zeigte (s. nachher). — Dürfte man nun diesen als den Vater des ältern *Cleomenes* annehmen, so würde die Blüthe des letztern um Ol. 100. fallen. Es kommt zwar auch noch ein anderer *Apollodor* um Ol. 114. vor, und zwar ein Bildner, den man als den Vater des *Cleomenes* denken könnte (*Plin.* 34, 19. 21.); allein es läſst sich um so weniger auf denselben rathen, da sich sein Vaterort nicht angegeben findet, wie bey *Apollodor*, dem berühmten Mahler.

Was den zweyten *Cleomenes*, den Verfertiger der Pariser Statue, betrifft, so hat es nichts gegen sich, daſs er, als ein Sohn des *Cleomenes* genannt, nicht den *Cleomenes*, der die *Venus Medici* machte, zum Vater gehabt haben

sollte,

sollte, und der also seine Blüthe um Ol. 110. haben mochte. Mit Recht erkennet man in der berühmten Statue in Paris einen *Mercurius Agoreus*, doch mit einem Porträtkopf, worunter ohne Zweifel ein berühmter Volksredner des Zeitalters vorgestellt war. Daſs die Figur ohne Bart ist, darf nicht befremden, indem das Bartscheeren im Zeitalter *Alexander's* allgemein zu werden anfing. —

So ist unsere Vermuthung in Hinsicht der beiden *Cleomenes;* und hiemit schlieſsen wir die Reihe der berühmten Bildner in dem zweyten Abschnitt der dritten Periode, und geben zur Betrachtung der Mahler derselben Zeit über.

Die Mahler auf der zweyten Stufe der dritten Periode.

§. 19. Die Mahlerey, welche in Rücksicht der Farbengebung bis dahin noch zurückgeblieben war, erreicht jetzt die Stufe ihrer Reife. Was das Zeitalter *Polygnot's* noch nicht vermochte, dies erringet jetzt *Apollodor* von Athen. Die Schattengebung wird kühner und kräftiger. Erst Ol. 94. trat *Apollodorus* auf, der die Farbenscheine in ihrer wahren Stärke auszudrücken verstand, und den Pinsel zuerst zur vollen Ehre brachte. Denn vor ihm gab es noch keine Tafel, die das Auge festgehalten, das ist: die durch kräftige Färbung dem Auge Genüge gethan hätte.

Jetzt erschien die Farbengebung zuerst auf ihrer Höhe, und von nun an war den Mahlern der Weg geöffnet, die Kunst des Colorits nach allen Richtungen hin, und in jeder Art von Beleuchtung die vollsten Wirkungen zu verfolgen. Zu dem Licht und dem Schatten war der Glanz, verschieden von dem Lichte, hinzugetreten, welchen man, weil er zwischen dem Licht und dem Schatten sich befindet, Ton

nannte, so wie den Schmelz der Farben und die Uebergänge die Haltung. Dergestalt belebte sich das Colorit abwechselnd durch die Verschiedenheit der Farbe (*Plin.* 35, 11. cf. 35, 36. 1.). Wir bemerken zu dieser Stelle nur: daſs unter dem, was *Plinius* hier durch Glanz — Splendor — und Ton — Tonos — ausdrückt, nur die Wiederscheine zu verstehen seyn können.

Wir verfolgen jetzt das Nähere in der Geschichte der Mahler in den nächsten zehn Olympiaden, nämlich von Ol. 94. bis Ol. 104., oder von *Apollodorus* bis auf *Euphranor*.

Also erstlich von Apollodorus von Athen. *Plinius* (35, 36.) sagt von ihm, daſs er zuerst den Farbenschein gehörig anzugeben verstand, und dadurch den Pinsel zuerst mit Recht zu Ehren brachte. Er ward daher vorzugsweise der Schattenmahler genannt (*Hesych.* v. *Apollod.*). Auch *Plutarch* (de Glor. Athen. p. 345.) bekräftigt die Aussage: *Apollodor* habe zuerst die Verschmelzung der Farben, und die Weise, den Schatten gehörig zu mahlen, verstanden. Von seinen Werken nennt *Plinius* (l. c.) einen anbetenden Priester, und einen vom Blitze entbrannten *Aiax:* ein Gegenstand, der allerdings einen tüchtigen Effektmahler erforderte. Man sah das Gemälde noch in der Zeit des Schriftstellers zu Pergamum. — Von einem Gemälde ähnlichen Inhalts schreibt auch *Philostrat* (Icon. II. 13.) in seiner neapolitanischen Gallerie.

Dies ist der *Apollodorus*, den wir nach §. 17. als den Vater des ältern Bildners *Cleomenes*, der die *Venus* von Medici machte, ansehen.

§. 20. Zeuxis von Heraclea (welche von den vielen Städten dieses Namens hier gemeint sey, ist unsicher: doch ist die Vermuthung für Heraclea in Groſsgriechenland, zwischen Tarent und Croton). Ob er um Ol. 89. der Schüler des *Demophilus* von Himera, oder des *Neseas* von Thasos gewesen sey, bleibt auch zweifelhaft.

Sein wahrer Vorgänger war *Apollodor* von Athen, der die Thore öffnete, durch welche dann *Zeuxis* Ol. 95. 4., gleichsam triumphirend, einzog, und die kühn gewordene Mahlerey mit dem Pinsel zu groſsem Ruhme erhob, so daſs *Apollodor* selbst in Versen zu erkennen gab: »*Zeuxis* habe ihm die Kunst entführt.« Auch erwarb sich *Zeuxis* so viele Reichthümer, daſs er nicht nur bey den feierlichen Spielen zu Olympia in einem Mantel erschien, worin sein Name eingewebt war, sondern auch anfing, seine Werke zu verschenken, indem kein würdiger Preis dafür angeboten werden könnte. So schenkte er seine *Alcmene* an die Agrigentiner, und seinen Pan an den König *Archelaus*.

Zu seinen Werken gehörten auch: eine *Penelope*, worin er die Sitten selbst dargestellt zu haben schien, und die Figur eines Athleten, in welchem er sich so gefiel, daſs er den Vers darunter schrieb: Es wäre leichter ihn zu beneiden, als Aehnliches hervorzubringen. (Eine ähnliche Unterschrift eignet man aber auch seinem Vorgänger *Apollodorus* zu.)

Nach *Quintilian* (12, 10.) strebte *Zeuxis* mit *Parrhasius* hauptsächlich dahin, das Colorit zu vervollkommnen; und daher ist die unscheinbare Anekdote, die man von ihnen erzählt, keinesweges verächtlich. *Zeuxis*, um es dem *Parrhasius* zuvor zu thun, mahlte Trauben so kunstvoll, daſs die Vögel getäuscht darauf zuflogen. Sein Gegner aber täuschte den *Zeuxis* selbst durch die Mahlung eines Vorhanges, den dieser, gerufen ein Gemälde zu sehen, wegzuziehen befahl. — Uebrigens soll *Zeuxis* sich selbst getadelt haben, indem er einen Knaben mahlte mit den Trauben auf dem Kopfe. Da nun die Vögel doch auf die Trauben zuflogen, so meinte er: er müsse den Knaben schlechter gemahlt haben, als die Trauben, sonst würden sich die Vögel scheuen, sich anzunähern. Dergleichen Anekdoten verdienen bemerkt zu werden für die Zeit, wo die Kunst

sich ernstlich damit abzugeben begann, Licht und Schatten, und die Naturerscheinungen richtig darzustellen.

In Rücksicht der Gestalt pflegte der Meister die Gliedmaſsen stärker zu halten, glaubend, dadurch den Figuren mehr Ansehen zu geben, gleich dem *Homer*, welchem kräftige Formen auch an den Weibern gefielen. Man schien ihn indessen zu tadeln, daſs er die Köpfe und die Gelenke zu groſs hielt. Auch *Aristoteles* (de Poët. c. 6.) meint, daſs er es an dem Bedeutenden und Charakteristischen gebrechen lieſs, worin er dagegen den *Polygnot* als trefflich preiset.

Aber an Fleiſs und Vollendung lieſs er es nicht fehlen. Als der Scenenmahler *Agatharchus* sich gegen ihn rühmte, geschwind zu mahlen, antwortete ihm jener: Ich aber langsam (*Plut.* in *Pericl.* c. 13.).

Unter seinen Gemälden schätzte man vorzüglich seinen *Jupiter* auf dem Throne, umgeben von den andern Göttern, wegen der Groſsartigkeit: auch den *Hercules* als Kind, die Schlangen würgend, in Beyseyn der erschrockenen Mutter, und des *Amphitryo.*

Zu Rom sah man in den Hallen des *Philippus* eine *Helena*, wahrscheinlich dasselbe Gemälde, welches früher die Crotoniaten nebst andern Bildern des Meisters in dem Tempel der *Juno* auf dem lacinischen Vorgebirge weihten. *Cicero* (de invent. II. ab init.) beschreibt ausführlich, wie die Crotoniaten (*Plinius* nennt irrig die Agrigentiner) dem Künstler die schönsten ihrer Töchter zeigten, und er fünf derselben auswählte, um nach ihren Gliedmaſsen die schöne Heroine zu mahlen.

Ein würdiges Zeugniſs über die Vortrefflichkeit dieses Gemäldes hat *Stobaeus* (Serm. 61. p. 372. cf. *Aelian.* Var. Hist. 14, 47.) aufbewahrt: »Einem, der die *Helena* des *Zeuxis* nicht schön finden konnte, antwortete *Nicomachus* (selbst ein groſser Mahler): nimm meine Augen, und du

wirst sie für eine Göttin ansehen.« Auch erzählt *Aelian* (Var. Hist. 4, 12.), daſs der Meister das Gemälde der *Helena*, ehe er es öffentlich aufstellte, für Geld sehen lieſs, was ihm eine groſse Summe einbrachte. Daher die Griechen jener Zeit diese *Helena* eine *Hetäre* zu nennen pflegten.

In dem Tempel der *Concordia* zu Rom sah man ferner einen gebundenen *Marsyas:* ein Gegenstand, der auf Vasen, Reliefs und Wandgemälden noch oft vorkommt.

Zu den glücklichsten Erfindungen und den bestausgeführten Werken des Meisters scheint seine Centaurenfamilie gehört zu haben, welche *Lucian* (in *Zeuxi* p. 630.) ausführlich beschreibt. Er selbst sah aber hievon nur noch eine Copie in Athen, indem das Original, das *Sylla* nach Rom senden wollte, im Schiffbruch am Vorgebirge Malea zu Grunde ging.

Auch gab sich der treffliche Mahler mit der Bildnerey ab. Zu Ambracia sah man noch spät seine Arbeiten in gebrannter Erde. Auch machte er einfarbige Gemälde in Weiſs und Weiſs (cf. *Plin.* 35, 36. 2. 3. 4.).

Wann und wo *Zeuxis* starb, ist nicht bekannt. Wenn wir aber dem *Festus* (v. *Pictor*) glauben, trug sich sein Tod auf eine eigene Weise zu. Er mahlte nämlich ein altes Weib, worüber er so lachen muſste, daſs er erstickte.

§. 21. Parrhasius, Sohn und Schüler des *Evenor* von Ephesus: Zeitgenosse und Nebenbuhler des *Zeuxis*, wie ihr Wettstreit, mit Farben zu täuschen, andeutet. Allein auſser dem mahlerischen Talente schrieb man ihm noch andere Studien zu. »Er beobachtete nach *Plinius* (35, 36. 5.) in der Mahlerey zuerst die Verhältnisse sorgsamer. Er ertheilte den Gesichtsbildungen zuerst eine gröſsere Lebendigkeit, befliſs sich einer gefälligern Anordnung, berücksichtigte den Glanz der Haare, und zeichnete sich, nach dem Geständniſs der Künstler besonders, vor allen Andern in den äuſsern Umrissen aus. In der Mahlerey zeiget sich hierin gleichsam das Höchste. Zwar ist es kein Geringes,

die innern Theile der Körper gut in der Mahlerey darzustellen, doch darin leisteten viele Vorzügliches; aber die Umrisse der Körper meisterhaft umziehen, und das Gemahlte bey dem Verschwinden täuschend umkränzen, ist bey glücklichem Gelingen eine seltene Vorkommenheit. Denn das Aeuſserste muſs sich gleichsam selbst umziehen, und so aufhören, daſs es nach sich noch anderes verspricht, und gleichsam noch sehen läſst, was es verbirgt. Diesen Vorzug haben *Antigonus* und *Xenocrates*, welche über die Mahlerey geschrieben haben, dem *Parrhasius* lobpreisend zugestanden. Die Künstler bedienten sich daher seiner Zeichnungen, wovon später noch theils auf Pergament, theils auf Holz Ueberreste vorhanden waren, gerne als Studien. — Doch war der Meister nicht gleich vorzüglich, die innern Theile der Körper gut darzustellen.«

Auch *Quintilian* (12, 10.) scheint besonders auf die Feinheit, womit *Parrhasius* die Gegenstände umzog, anzuspielen, und daſs man ihn deſswegen den Gesetzgeber nannte. Der Lehrer der Redekunst scheint ihm aber noch etwas Höheres anzueignen, nämlich daſs die Bilder der Götter und Heroen, wie sie von *Parrhasius* überliefert wurden, auf andere als zu befolgende Ideale übergingen, gleichsam als wenn es so nothwendig wäre. — Idealität und Charakter gehörten also gleichmäſsig zu den Vorzügen des groſsen Meisters.

Unter seinen Gemälden finden wir genannt: den *Theseus*, den man später zu Rom auf dem Kapitol sah: vielleicht dasselbe Bild, gegen welches *Euphranor* sich brüstete: Der *Theseus* des *Parrhasius* sey mit Rosen gefüttert, der seinige aber mit Rindfleisch (cf. *Plutarch.* de Glor. Athen. p. 346.).

Eine Tafel zu Rhodus enthielt drey Helden: *Meleager*, *Hercules* und *Perseus*. Der Blitz hatte sie dreymal getroffen, doch war das Gemälde nicht ganz erloschen. Auf einer

andern Tafel erschienen wieder drey Helden: *Aeneas*, *Castor* und *Pollux*, und auf einer dritten vier: *Telephus*, *Achilles*, *Agamemnon* und *Ulysses*.

Zu Lindus sah man seinen *Hercules* so gemahlt, wie der Künstler vorgab, denselben öfter im Traum gesehen zu haben, was man ihm als ein Zeichen des Hochmuthes auslegte. — In Samos rang er um den Preis mit *Timanthes* in dem Urtheil der Griechen, die die Waffen des *Achilles* dem *Ulysses* zusprachen. *Parrhasius* sich überwunden sehend sagte: Es thäte ihm nur leid des *Aiax* wegen, ihn zum zweitenmale so unwürdig beurtheilt zu sehen.

Ein verwundeter *Philoclet* (Anthol. IV. 8. III.) und die verstellte Tollheit des *Ulysses* (*Plut.* de Aud. poet. p. 17.) gehörten gleichfalls unter seine Werke.

Unter den Göttern ward *Bacchus* zugleich mit der Tapferkeit von ihm gemahlt, und auch *Mercurius*, und zwar nach dem eigenen Bilde des Künstlers (*Themist.* XIV.).

Auch schrieb man ihm einen am Caucasus angeketteten *Prometheus* zugleich mit dem Adler zu, und daſs der Mahler, um den Ausdruck des Leidens dafür zu finden, einen gekauften Sclaven zu Tod marterte (*Seneca* controv. v. 10. p. 124.): ein Mährchen, welches auch auf die neuere Kunstgeschichte überging, — wie Aehnliches von *Michel-Angelo* erzählt wird. —

Eines seiner berühmtern Gemälde scheint das Bild des athenischen Volkes gewesen zu seyn. Nach der Angabe (*Plin.* l. c.) stellte sich darin der ganze Charakter dieses leicht beweglichen Volkes dar: »das Veränderliche, Jähzornige, Ungerechte, Unbeständige, das Erbittliche, Milde, Erbarmende, Groſsherzige, Uebermüthige, Kleinmüthige, das Grausame und Leichtsinnige.« Ohne Zweifel kommt diese Schilderung aus der Feder irgend eines Sophisten, — aber nicht aus dem Pinsel eines Mahlers. So viel sich Widersprechendes auszudrücken, vermag die Mahlerkunst nicht,

so grofs das Verdienst des Gemäldes übrigens auch gewesen seyn mag.

Von Bildnissen werden genannt: das eines Schiffobersten in voller Rüstung; das der Säugamme *Cressa* mit dem Kinde auf dem Arme; das des komischen Schauspielers *Philiscus;* ferner die Bildnisse zweyer Knaben, worin man das Sorglose und die Einfalt des Alters bewunderte; das eines Opferpriesters mit einem Knaben neben sich, der das Weihrauchkästchen und den Kranz hielt. Am ausgezeichnetsten waren aber zwey Athleten, der eine, ein schwerbewaffnéter, der nach dem Laufe zu schwitzen schien, und der andere, von welchem man bey dem Ablegen der Waffen das Aufathmen zu hören glaubte.

Auch mahlte er unzüchtige Bilder, um, wie *Plinius* beysetzt, sich durch solche muthwillige Scherze zu erholen. Darunter war ein Archigallus, den *Tiberius* um einen hohen Preis erstand. Nach *Sueton* (in Tib. 44.) soll dieser Archigallus einen *Meléager* mit der *Atalanta* spielend vorgestellt haben.

Auch galt *Parrhasius*, so wie *Zeuxis*, für stolz. Er gab vor, von *Apollo* abzustammen, sich als den Fürsten in der Kunst betrachtend, der die Mahlerey auf ihren Gipfel gebracht habe. Er kleidete sich gerne vornehm in Purpur mit goldener Stirnbinde. Selbst die Schnürstiefel waren mit goldenen Buckeln verziert, und der Stock, den er trug, mit Gold ausgelegt. Bey der Arbeit selbst war er immer guter Dinge, mit Gesang sich erheiternd (*Aelian.* Var. Hist. 9, 11. cf. *Athenaeus* 12, 21.).

Dafs *Parrhasius* den Schild für die colossale *Minerva* in Athen, wornach der Toreutiker *Mys* das Relief ausführte, zeichnete, haben wir in *Phidias* angegeben. Auch *Xenophon* (Memorab. 3, 10.) gedenkt des *Parrhasius* in einer schönen Unterredung mit *Socrates*, wie der wahre Zweck in der Kunst richtig zu verfolgen sey: in Beziehung der

naturgemäſsen Nachahmung mit den Farben, dann in der Auswahl der Formen bey der Darstellung des Idealen, und in der Weise die verschiedenen Seelenzustände gehörig auszudrücken.

§. 22. Timanthes von Cythnos: welcher in dem Gemälde, das Urtheil der griechischen Helden: ob die Waffen des *Achilles* dem *Aiax* oder dem *Ulysses* zugesprochen werden sollen? — betreffend, zu Samos über den *Parrhaſius* den Sieg davon trug, zeichnete sich auch durch eine andere Preisbewerbung aus, worin er den *Colotes* von Teos (einen sonst nicht bekannten Mahler) überwand (*Quintilian.* 2, 13. 13.). Dies Gemälde stellte das Opfer der *Iphigenia* vor in Gegenwart der umstehenden Helden, auf deren Gesichtern der Mahler die Trauer nach Maaſsgabe der Theilnahme bis zum höchsten Grade schon erschöpft hatte, so daſs er die Wehmuth auf dem Gesichte des Vaters nicht mehr auf eine schickliche Weise ausdrücken konnte, und daher er ihn mit verhülltem Gesichte darstellte (cf. *Cicero* de Orat. c. 22. und *Val. Max.* 8, 11. 6.). Indessen scheint der sinnige Mahler hierin nur das Beyspiel *Homer's* (Il. 24, 163.) befolgt zu haben, wo unter den Trauernden um die Leiche des *Hector's* der Vater *Priamus* auch mit verhülltem Gesichte saſs. Auch auf dem Theater ist *Euripides* schon mit dem Akt des Verhüllens dem Mahler vorhergegangen (*Iphig.* in Aul. v. 1548.). Der höchste Grad der Trauer besteht in dem Verhüllen selbst.

Als einen Beweis sinnreicher Erfindung, worin *Timanthes* sich hervorthat, erwähnt man noch ein anderes Gemälde unter dem Namen des schlafenden Cyclopen. Um die Gröſse des Riesen auf einer kleinen Tafel darzustellen, waren Satyren nebenbey gemahlt, beschäftigt den Daum desselben mit dem Thyrsus auszumessen (*Plin.* 35, 36. 6.). Hiebey bleibt dem Leser nur das Bedenken, wie der Künstler es anfing, daſs die Satyren, welche zum Maaſsstab für

die Gröſse des colossalen Ungeheuers dienten, auf der kleinen Tafel (in parvula tabella) noch gesehen und wahrgenommen werden konnten. —

Später sah man noch im Friedenstempel zu Rom das Bild eines Heroen, so vollendet, daſs man die gesammte Kunst in demselben vereinigt zu betrachten glaubte (*Plinius* l. c.).

Nach *Tzetzes* (Chil. VIII. 198.) soll *Timanthes* auch den Tod des hinterlistig ermordeten *Palamedes* gemahlt haben.

§. 23. *Androcydes* aus Cyzicus: Zeitgenosse des *Parrhasius* und *Timanthes* (*Plin.* 35, 36. 3.). Zwey Gemälde werden von ihm erwähnt: ein Reitergefecht der Thebaner bey Plataeae unter der Anführung des *Charon* (*Plut.* in Pelop. c. 25.), und eine *Scylla* von Fischen umwimmelt, welche der Mahler, als einer, der die Fische gerne aſs, vorzüglich gut darstellte (*Plut.* Sympos. 4. p. 665. cf. *Athenaeus* 8, 6. p. 546.).

§. 24. Eupompus von Sicyon: ist der Zeitgenosse der Vorhergehenden (*Plin.* l. c.). Welchen Meister er hatte, ist nicht bekannt, wohl aber, daſs er den *Pamphilus* in der Kunst unterrichtete, welcher der Meister des *Apelles* ward. Auch ist nur ein Bild von *Eupompus* bekannt: ein Sieger in den gymnischen Spielen, der die Palme hielt. Sein Ansehen galt aber so viel, daſs nach ihm die Schulen, deren früher nur zwey waren, nämlich die helladische und asiatische, jetzt in drey abgetheilt wurden, nämlich in die ionische, die sicyonische und attische. Die sicyonische ward nach ihm genannt, und die attische ohne Zweifel nach *Apollodor*, und nach den fremden groſsen Meistern, welche in Athen lebten, wie hauptsächlich *Parrhasius* von Ephesus, der wegen seines langen Aufenthaltes allda auch ein Athener genannt ward. Anderseits mag aber *Parrhasius* als

ein geborner Ephesier auch die Ursache seyn, daſs man die asiatische Schule jetzt im engern Sinn die ionische hieſs (*Plin.* 35, 36. 7.).

Eupompus kommt auch noch mit seinem Landsmann *Lysippus* zusammen, indem letzterer ihn befragte: an welchen Meister er sich bey seinen Studien vorzugsweise halten soll? — jener ihm aber antwortete: daſs er sich nicht an einen Meister zu halten habe, sondern an die Natur, indem er zugleich auf das versammelte Volk hinwies (*Plin.* 34, 19. 6.).

§. 25. *Pamphilus* von Amphipolis in Macedonien: Schüler des *Eupompus*, des Stifters der sicyonischen Mahlerschule, welche aber erst *Pamphilus* wissenschaftlich begründet zu haben scheint (*Plin.* 35, 36. 8.). Er war der erste in der Mahlerkunst, der in allen Wissenschaften unterrichtet war, besonders in der Arithmetik und in der Geometrie, ohne welche nach seiner Behauptung keiner die Kunst vollkommen inne haben könne. (Unter Arithmetik scheint *Plinius* hier nicht so viel den Calcul, als das Wissenschaftliche und Rhythmische der Formen und der Gliedmaſsen des menschlichen Körpers, so wie unter Geometrie die Gesetze der Perspective und der Optik, wie solche für den Mahler wichtig sind, begriffen zu haben). *Pamphilus* lehrte keinen unter zehn Jahren, und für weniger als ein Talent; welchen Preis ihm *Apelles* und *Melanthius* bezahlten. So kam es durch sein Ansehen dahin zuerst in Sicyon, und dann in ganz Griechenland, daſs die freygeborne Jugend vor allem andern in der Zeichnung, das heiſst, in der Mahlerey auf Tafeln von Buchsbaum unterrichtet wurde, und eine solche Kunst zu dem ersten Grad der freyen Künste sich erhob. Dieser Vorzug blieb ihr dann immer, so daſs die Freygebornen, und selbst die von ansehnlichen Eltern sich darin übten: mit dem Verbot, keine Unfreyen

darin zu unterrichten. Daher weder in der Mahlerey, noch in der Toreutik das Werk irgend eines Unfreyen Celebrität erhalten hat.

Die Gemälde, die *Pamphilus* machte, werden von *Plinius* (l. c.) ganz kurz bezeichnet: die Verwandtschaft, die Schlacht bey Phlius, der Sieg der Athener, und *Ulysses* auf dem Floſs. — Ferner scheint es nach dem Scholiasten des *Aristophanes* (in *Pluto* ad Vers. 385.), daſs *Pamphilus* auch die in Athen am Altar um Beystand flehenden Heracliden gemahlt habe. (Der *Plutus* des Comödiendichters ward Ol. 97. 4. aufgeführt, wo also das Gemälde des *Pamphilus* damals schon gemacht seyn muſste. Dies würde ungefähr die Zeit der Thätigkeit des *Pamphilus* bestimmen: was auch nichts gegen sich hat.) —

Die dritte Epoche: dritte Stufe, von Ol. 104. bis Ol. 120.

---

§. 1. Die Kunst nimmt jetzt ihre letzten Kräfte zusammen, und steigert sie aufs Höchste. Was in den vorigen Altern noch zu streng, noch in zu schweren Verhältnissen (gleichsam zu dorisch) und mit zu kaltem idealischen Ernst aufgefaſst, oder noch mit zu ängstlichem Fleiſs, und daher mit geringerem Naturschein dargestellt war, nähert sich nun der äuſsersten Spitze der Wahrheit, der Leichtigkeit und des Naturgemäſsen, verbunden mit der höchsten Idealität. Man erlaubt sich leichtere und schlankere Verhältnisse; die Anmuth herrscht vor in den kräftigsten, bedeutendsten und ausdruckvollsten Gestalten des männlichen und höhern Alters, wie in dem Jüngling und in der Jungfrau. Die Stellungen, Geberden, Mienen und Gesichtszüge sind eben so wahr als fein. Der Ausdruck, der stillste, wie

der stärkste spricht zu dem Gefühl, und ist erwogen und lebendig. Die Gewandung in jedem Stoff flieſst natürlich; sie schmiegt und legt sich an, oder sie bewegt sich frey nach jeder Lage und Anstrengung ohne irgend eine gesuchte oder ängstliche Fältelung. Das Volle und Fleischige der Körper, selbst das Häutige der Oberfläche ist nach jedem Alter wundersam dargestellt in den Idealen der Götter und Heroen, wie in den Naturgestalten der Athleten und jedes andern Bildnisses. Die Leichtigkeit in der Behandlung, selbst eine scheinbare Nachläſsigkeit in der Ausarbeitung erhöht das Naturwahre. Was das Zeitalter des ***Pericles*** groſsartig begann und festsetzte, und was die nachfolgenden Schulen im Zeitalter des ***Lysander*** Treffliches förderten, das wird nun unter der macedonischen Dynastie zur Vollendung gebracht.

In dieser Zeit nämlich, bald nach der Ol. 100., schreitet das macedonische Fürstenhaus ein, das früher wenig bedeutend war, und dessen Völkerschaften kaum als Griechen galten. Jetzt schlieſsen sie sich der Cultur der Hellenen näher an, und ihre Fürsten mischen sich in die politischen Angelegenheiten der Griechen. Schon ***Archelaus*** erweiset sich bereits als ein eifriger Anhänger griechischer Wissenschaftlichkeit und Kunst. ***Euripides***, der Musiker ***Timotheus*** und ***Zeuxis*** erscheinen an seinem Hofe. Aber es war ***Philipp***, der in Thebae unter ***Epaminondas*** herangebildet, sich besonders der Zustände der Griechen beflis. Durch kriegerischen Muth und schlaue Regierungskunst verstand er es, die griechischen Völker sich allmählig von sich abhängig zu machen, welches um so leichter geschehen konnte, da die Macht von Sparta bereits durch die Thebaner gebrochen war, und die demagogischen Umtriebe in Athen alles in Verwirrung setzten. So gelang es der Klugheit des Fürsten allmählig auch die Cultur zu beherrschen, und

mächtig auf die groſsen Talente des Zeitalters einzuwirken. Noch mehr beförderte diesen angebornen Hang sein Sohn *Alexander;* so daſs der letzte groſse Aufschwung der griechischen Kunst hauptsächlich dem Schutze der beiden macedonischen Könige zuzuschreiben ist. — Doch ist nicht zu vergessen, daſs die griechischen Städte an den Küsten Asiens durch groſse Baue sich wieder mächtig aufnehmen, und darunter hauptsächlich das Fürstenhaus von *Halicarnaſs* in Carien. — Unter den Städten des festen Landes von Griechenland ist fast nur noch Athen zu nennen, wo noch Vortreffliches gefördert wird, besonders unter der Verwaltung des *Lycurgus*, der für die Stadt ein zweyter *Pericles* war. — Dies zum Vorbericht über die gemeinsamen Zustände der griechischen Völker.

§. 2. Sichere Monumente, die aus dieser groſsen Zeit auf uns gekommen sind, lassen sich zwar nicht viele zählen; doch auch Weniges ist erfreulich, indem wir dadurch die Ansicht erhalten: auf welchem hohen Punkt die Kunst damals stand, und wie wir das Schönste, was bildende Kunst je förderte, zu denken haben.

Wir zählen hiezu die Reliefs an dem choragischen Monumente des *Lysicrates*, und die weiblich bekleidete Bacchusstatue von dem Denkmale des *Thrasyllus;* dann die Statuen und Fragmente aus den beiden Giebelfeldern des Parthenon (wahrscheinlich unter der Verwaltung des *Lycurgus* gemacht). Dann ist noch ein Sohn und eine Tochter der *Niobe* vorhanden, die sich als wirkliche Originale der berühmten Gruppe betrachten lassen, der Sohn im k. Museo in München, und die Tochter im Museo Pio Clementino. Nicht weniger tragen als Originale den Charakter des Zeitalters an sich: das Relief in Erz, *Venus* und *Anchises* vorstellend, bey *John Hawkins*, der *Apollino* und der Schleifer in Florenz, der *Mercur* und der *Alexander* zu Pferd, beide in Erz und im k. Museo zu Neapel; der *Sphaeristes*

Borghese, der *Bacchus*, die *Juno* und der *Theseus* in der Villa Ludovisi; die *Medusa Rondanini*, jetzt in München, der *Mercurius* und der *Laokoon* im Belvedere, der Kopf der *Ariadne* im Capitol, der farnesische Stier zu Neapel, und der *Hercules* des *Glycon* eben allda, nebst dem Torso des ruhenden *Hercules* von *Apollonius* im Museo des Vaticans, die Dioscuren in S. Ildefonso (man muſs nämlich wissen, daſs der Kopf des einen mit dem Porträt des *Antinous* neu ist), wogegen die beiden Colossen der Dioscuren auf Monte Cavallo uns eher in die Zeit des *Augustus* zu gehören scheinen. Hiezu kommt noch die wundervolle Statue des schlafenden Fauns Barberini, jetzt in München. — Von Nachbildungen lieſse sich eine gröſsere Anzahl nennen, von denen im Verfolg der Geschichte der Meister einiges zu sagen Gelegenheit seyn wird.

§. 3. Euphranor: auf dem Isthmus von Corinth geboren, war ein eben so groſser Mahler als Bildner (cf. *Quintilian.* 12, 10. 6.). Die Schriften, welche er herausgab, betrafen, die eine die Verhältnisse, und die andere die Farben. In Rücksicht der Verhältnisse hielt er die Körper schlanker, die Köpfe und die Gelenke aber etwas stärker (*Plin.* 35, 40. 25.). Er näherte sich also hierin mehr dem *Zeuxis* an, und entfernte sich nach Maaſsgabe von dem Untersetzten des *Polyclet*. *Lysippus* that dasselbe, aber er machte zugleich auch die Köpfe und die Gelenke weniger groſs und stark. — Auch eignet man ihm zu, daſs er zuerst die Gestalten der Heroen würdig dargestellt habe.

Als Bildner arbeitete *Euphranor* in jedem Material, in Erz wie in Marmor, und in jeder Gröſse: er machte Colossen und kleine Trinkbecher (*Plin.* l. c.).

Bildwerke werden noch von ihm genannt: *Paris* mit dem Lobe, daſs man im Bilde zugleich den Richter zwischen den drey Göttinnen, den Geliebten der *Helena*, und den Tödter des *Achilles* wahrnehme. — Noch ist ein herrli-

ches Bild des *Paris*, sitzend in Marmor, im Museo Pio Clementino vorhanden, das man leicht als eine Nachbildung des erzenen Bildes von *Euphranor* ansehen könnte. Durch eine solche Statue bewährt *Euphranor* allerdings, daſs er die Würde der Heroen darzustellen verstand. Zu Rom sah man von ihm eine *Minerva* mit dem Beynamen *Catuliana*, weil *Q. Lutatius Catulus* sie am Fuſse des capitolinischen Tempels geweiht hatte; auch ein Bild des *Bonus Eventus* in der Rechten eine Schale, und in der Linken Aehren und Mohn haltend. In dem Tempel der *Concordia* war die Gebährerin *Latona*, mit ihren Kindern *Apollo* und *Latona* auf dem Schooſs (in einem Relief zu Florenz kommt eine solche Vorstellung noch sehr schön vor). Der Künstler verfertigte auch Bigen und Quadrigen, wie die für die Könige *Philipp* und *Alexander*. Von ausnehmender Gestalt war seine Schlüsseltragende Figur, und von colossaler Gröſse seine Statuen der Tapferkeit und Griechenlands. Auch eine bewundernde und anbetende Frau gehörte unter die Werke des groſsen Künstlers (*Plin.* 34, 19. 16.).

Auf dem Forum in Athen, wo er zugleich mehrere Gemälde verfertigte, war in dem Tempel des *Apollo Patrous* die Statue des Gottes (*Paus.* 1, 3. 3.) von seiner Hand. Ferner wird ihm die Statue eines *Vulcanus* zugeeignet (*Dio Chrysost.* Orat. 36. p. 446.).

Seine Verdienste als Mahler sehe man weiterhin.

§. 4. Scopas von Paros (cf. *Strabo* 13. p. 604.), eben so ausgezeichnet in der Baukunst, als in der Bildkunst, gehört noch mehr dem vorigen Abschnitte, als dem gegenwärtigen an. Wir haben indessen geglaubt, besser zu thun, ihn denjenigen näher zu rücken, welche mit ihm gemeinschaftlich die berühmten Bildwerke an dem Mausoleum zu Halicarnaſs verfertigten (cf. *Vitruv.* 7. in Praef. 13., und *Plin.* 36, 4. 9.). Der Tod des Königes *Mausólus*, der Ol. 106. 2. eintrat, bestimmt die Zeit dieser Arbeit.

Sco-

Scopas war aber schon zehn Olympiaden früher mit dem Bau des Tempels der *Minerva Alea* zu Tegea, und mit den zahlreichen Bildwerken, die diesen berühmten Tempel zierten, beschäftigt (*Paus.* 8, 45. 3. 4.). Bey dem Mausoleum rang er also, ein Alter mit Jüngern, um den Vorzug; und wie ähnlich sein Stil mit dem des *Praxiteles* gewesen seyn müsse, beweiset der Zweifel über mehr als ein Werk: ob es dem einen oder dem andern dieser beiden groſsen Meister angehöre, wie z. B. die Gruppe der *Niobe* (*Plin.* l. c. 8.). Ob dieselben, wie man vermuthen möchte, zusammen in einem Schulverhältnisse gestanden haben, ist nicht bekannt.

Wir gehen zur Betrachtung der zahlreich genannten Werke des edlen Meisters über, und zuerst zu denen in Tegea. Von dem berühmten Bau, den *Scopas* selbst führte, haben wir in der Geschichte der Baukunst (II. p. 47.) gehandelt. Von Bildwerken des Meisters sah man im vordern Giebelfelde die Jagd des calydonischen Ebers, und im hintern den Kampf des *Achilles* mit *Telephus* (*Paus.* l. c.). In dem Tempel war sein Werk die Göttin selbst auf einer Biga vorgestellt, und daneben die Statuen des *Aesculapius* und der *Hygea* in pentelischem Marmor (*Paus.* 8, 47. 1.).

Auſser den genannten fertigte *Scopas* einen bedeutenden Kreis von Göttern und Heroen, darunter mehrmals die

Venus: man sah sie in Elis als die Gemeine, auf einem Bocke sitzend, ein Werk in Erz, da *Scopas* sonst gewöhnlich in Marmor arbeitete (*Paus.* 6, 25. 2.).

Eine zweyte *Venus* sah man in nackter Gestalt in dem Tempel des *Brutus Callaicus*, am Circus Flaminius zu Rom, selbst jene des *Praxiteles* (zu Cnidus) übertreffend, und die jeden andern Ort berühmt gemacht haben würde (*Plin.* 36, 4. 7.). Dann war zu Samothrace eine dritte Statue dieser Göttin zugleich mit den Liebesgöttern *Pothos* und *Phaë-*

thon — (*Plin.* l. c.). — Andere Liebesgötter, nämlich *Eros*, *Himeros* und *Pothos*, sah man von seiner Hand in dem Venustempel zu Megara (*Paus.* 1, 43. 6.), in deren Geberden und Mienen man besonders die zarte Verschiedenheit bewunderte, wie die Verschiedenheit ihrer Namen (Liebe, Verlangen, Sehnsucht) es erforderte. Auch sah man in der Curia der Octavia zu Rom einen *Cupido* mit dem Donnerkeil bewaffnet; von dem man fälschlich glaubte, das Bild stelle den *Alcibiades* in jenem Alter vor (*Plin.* l. c. 8.).

Apollo: eine Statue dieses Gottes sah man nach *Strabo* (13. p. 604.) zu Chrysa unter dem Namen des Mäusetödters, weil sie eine Maus unter dem Fuſs hatte; und eine andere Statue dieses Gottes war in seinem Prachttempel auf dem Palatin, der zwischen der *Latona* und *Diana* zur Leyer singend vorgestellt war (cf. *Propert.* 2, 23.): also in der Gestaltung des *Musagetes* im langen Gewande. Wäre ferner *Scopas* der Meister der Gruppe der *Niobe* gewesen, so würde er auch das Original von dem *Apollo Belvedere*, und das der *Diana* zu Paris gemacht haben. Daſs aber diese beiden vortrefflichen Bilder nur als Copien angesehen werden können, beweisen zwey andere von der Gruppe der *Niobe* vorhandene Statuen, ein Sohn jetzt in München, und eine Tochter im Museo Chiaramonte im Vatican, welche weit vorzüglicher gearbeitet sind, als alle übrigen von der Gruppe noch vorhandenen Bilder, wozu wir auch die gedachten des *Apollo* und der *Diana* rechnen. Dieser berühmte Statuenverein war zu Rom im Tempel des *Apollo Sosianus* aufgestellt; aber es war nicht bekannt, wer und von woher man sie nach Rom brachte (*Plin.* l. c.).

Nach *Pausanias* (9, 17. 1.) machte *Scopas* auch das Bild einer *Diana* für den Tempel der Göttin zu Thebae; so wie auch eine Statue der *Hecate* zu Argos (*Paus.* 2, 22. 8.).

Auſser dem Minervabild in Tegea sah man noch ein

anderes der Göttin in dem Ismenium zu Thebae (*Paus.* 9, 10. 2.), und noch ein anderes zu Gnidus (*Plin*. 36, 4. 5.); und eben allda war auch sein ***Bacchus***, welche beiden Statuen aber weniger berühmt waren, weil die ***Venus*** des ***Praxiteles*** alldort aller Augen auf sich zog (***Plin.*** l. c.).

Zu Gortys in Arcadien war im Tempel des ***Aesculapius*** das Bild des Gottes unbärtig, und dabey die ***Hygea*** vorgestellt, beide in pentelischem Marmor (***Paus.*** 8, 28. 1.).

Die griechische Blumenlese lobt auch eine rasende Bacchantin des ***Scopas*** und seinen ***Mercurius*** (Anthol. Palat. II. p. 684.). Ferner wenn wir dem ***Clemens*** von Alexandria (Protrept. p. 30.) glauben, machte er, wie es scheint, für Athen auch zwey Bilder von Rachegöttinnen.

In den servilischen Gärten zu Rom war die ***Vesta*** sitzend zu sehen, zugleich mit zwey Chametären; und zwey ganz ähnliche sah man unter den Denkmälern des ***Asinius Pollio***, wo auch die Canephoren des Meisters aufgestellt waren (***Plin.*** 36, 4. 7.).

Zu seinen Hauptwerken scheint ferner gehört zu haben, der colossale ***Mars*** im Tempel von ***Brutus Callaicus*** am Circus Flaminius erbaut.

Aber von allen andern zeichnete sich aus die groſse Gruppe, welche ***Cn. Domitius*** in dem Tempel ***Neptun's*** am Circus Flaminius aufstellte. Sie bestand in den Statuen ***Neptun's***, der ***Thetis*** und des ***Achilles*** mit Nereiden auf Delphinen, Wallfischen, Hippocampen sitzend. Ferner aus Tritonen, dem Chor des ***Phorcys*** und andern Seeungeheuern; alles von der Hand des ***Scopas***, und hätte der Meister auch nichts anderes in seinem Leben gemacht: so würde, meint ***Plinius*** (l. c.), doch die Arbeit noch Bewunderung verdienen. —

Dazu kommen die Reliefs an der östlichen Seite im Friese des Mausoleum, wovon jede Seite eine Länge von nicht weniger als 93 Fuſs hatte, und die er wetteifernd mit

drey andern groſsen Meistern des Zeitalters vollbrachte. Man kennet die Gegenstände dieser berühmten Reliefarbeiten nicht, welche dem Bau seinen weitverbreiteten Ruf verschafften. Jetzt finden sich aber in dem festen Schlosse zu Budrun noch Ueberreste von Reliefs eingemauert, Amazonenkämpfe vorstellend, und von solcher Trefflichkeit, daſs man sie leicht für Ueberreste von dem Mausoleum halten könnte. — Möchte doch ein zweyter *Elgin* erscheinen, um diese Ueberreste aus den Händen der Barbaren zu retten! — (S. meine academ. Abhandlung über die Restauration des Mausoleum.)

Auch wollen wir nicht vergessen, daſs *Plinius* (l. c.) noch von der Statue eines *Janus* spricht, die *Augustus* aus Aegypten nach Rom brachte und im Tempel des Gottes aufstellte. Aber auch bey dieser Statue stritt man sich: ob man sie von der Hand des *Scopas* oder des *Praxiteles* halten sollte, so sehr glich sich der Stil beider Meister. —

§. 5. Praxiteles: ein Athener (*Boeckh* Insc. Graec. no. 1604.), blühte Ol. 104. (*Plin.* 34, 19.). Wir haben in *Scopas* angegeben: wie ähnlich die beiden groſsen Meister in ihrem Stil gewesen seyn müssen, da man manche vorzügliche Werke später nicht mehr zu unterscheiden wuſste: ob sie dem einen oder andern Meister angehörten. Gemeinschaftlich arbeiteten sie am Mausoleum (*Vitr.* 7. in Praef.). Vorzüglich waren seine Arbeiten in Erz, doch machte er sich berühmter durch seine Werke in Marmor, eben so wie *Scopas.*

Um einen Begriff von dem eigenthümlichen Talente des *Praxiteles*, und von dem Umfang seiner Thätigkeit zu geben, worin er sich vor andern Meistern seiner Zeit hervorthat, führen wir die von ihm genannten Arbeiten nach ihren Gegenständen auf.

In dem Tempel der *Diana* zu Megara schrieb man dem Meister die Statuen der zwölf Götter zu; nur die Tem-

pelstatue der Göttin war nicht von ihm, sondern von *Strongylion* (*Paus.* 1, 40. 2.).

Statuen der *Venus* verfertigte er mehrere: eine sah man in Rom in Erz vor dem Tempel der *Felicitas*, nicht minder vortrefflich, als die berühmte von Cnidus, welche aber unter *Claudius* zugleich mit dem Tempel verbrannte (*Plin.* 34, 19. 10.). Eine zweyte war in Marmor zu Thespiae in demselben Tempel, wo sich auch der *Amor* des Meisters, und die Statue der *Phryne* befand (*Paus.* 9, 27. 4.). Eine dritte nennt *Stephanus* von Byzanz zu Alexandria am Berge Latmus in Carien. Die vierte war die bekleidete der Coer, und die fünfte die nackte zu Cnidus. Man erzählt, daſs die Coer unter den beiden letztern die Wahl hatten, und die bekleidete wählten, weil sie dies für sittlicher hielten: ein Beweis, wie es scheint, daſs das Auge an das Nacktbilden der Göttin noch nicht allgemein gewohnt war. Aber die Folge zeigte, daſs die den Cnidiern zum Ankauf überlassene bey weitem den Preis des Ruhmes davon trug. Freunde der Kunst wallfahrteten von allen Seiten nach ihrem Heiligthum, das in einer Gartenanlage auf der Höhe der Insel, welche den Hafen von Cnidus deckte, erbaut war, mit der Einrichtung, daſs er an der Vorseite und an der Rückseite geöffnet werden konnte, um die Statue desto bequemer von der einen und der andern Seite zu sehen (s. Geschichte der Bauk. II. p. 67.). Später wollte der König *Nicomedes* die ganze Schuld der Cnidier, die sehr groſs war, dafür bezahlen. Aber die Einwohner wollten eher alles Ungemach über sich ergehen lassen, als sich von der Göttin trennen. Auch wird erzählt, ein Verehrer habe sich nächtlicher Weile in den Tempel einschlieſsen lassen, und die Spur seiner Liebschaft an der Statue für immer sichtbar geblieben sey; — eine Geschichte, die man auch vom *Amor* desselben Meisters in Parium erzählt (*Plin.* 36, 4. 5. cf. *Lucian.* in Amor. tom. I. p. 1030. Ed. Bened.).

Eine Nachbildung der praxitelischen Göttin sieht man noch auf den Münzen von Cnidus, und hiernach erkennt man noch ihr Abbild in einigen Statuen, wovon aber keine einen erfreulichen Begriff von dem Original giebt (vergl. *Levezow.* de Ven. Cnid.). —

Amor. Zarte Naturen scheinen dem ***Praxiteles,*** so wie früher dem ***Polyclet*** und dann dem ***Scopas***, besonders zugesagt zu haben. Daher manche seiner Liebesgötter eben so berühmt wurden, als seine Bilder der ***Venus.*** Einer derselben fand sich später in Rom in den Hallen der ***Octavia,*** derselbe, den ***Verres*** (***Cicero*** Verr. 4, 2. 4.) dem ***Hejus*** in Messana wegnahm, und eine Wiederholung desjenigen in Thespiae gewesen zu seyn scheint. Ein anderer war in Parium an der Propontis zu sehen, an Schönheit und Unbild der cnidischen ***Venus*** ähnlich; und der dritte fand sich zu Thespiae, den aber ***Pausanias*** (9, 27. 3.) allda nicht mehr sah. Man reisete, um dieses Bild zu sehen, früher nach Thespiae, so wie um der ***Venus*** willen nach Cnidus. ***Caligula*** lieſs ihn zuerst wegnehmen, aber ***Claudius*** wieder zurückbringen, worauf ***Nero*** ihn aufs Neue nach Rom versetzen lieſs, wo er dann verbrannte. Originalerfindungen scheinen also nur der von Parium und der von Thespiae gewesen zu seyn. Auch ***Callistratus*** giebt die Beschreibung von zwey Bildern des ***Amor***, welche er dem ***Praxiteles*** zuschreibt. Sie waren von Erz, da die andern von Marmor waren.

Bacchus. In Erz sah man den Gott mit ***Methe*** und einem Satyr, mit dem Beynamen des Herrlichen, gruppirt (34, 19. 10.); und im Tempel der ***Ceres*** zu Athen war ***Bacchus*** mit ***Ceres*** und ***Proserpina*** gepaart (***Paus.*** 1, 2. 4.). Auch war die Statue des Gottes in seinem Tempel zu Elis von der Hand des ***Praxiteles*** (***Paus.*** 6, 26. 1.). Der Charakter dieses Gottes mag dem Meister besonders zugesagt haben wegen der Zartheit und gleichsam weiblichen Grazie

sowohl in den Formen, als in der Lieblichkeit seiner Gesichtsbildung.

Die delphischen Gottheiten. *Plinius* (34, 19. 10.) erwähnt einen jugendlichen *Apollo* in Erz, *Sauroctonos* genannt, weil er mit dem Pfeil einer an einem Baumstamm hinanlaufenden Eidechse nachstellt. Hievon ist ein kleines Bild gleichfalls in Erz, und jetzt in der Villa Albani befindlich, auf uns gekommen. Doch gehört die Copie nicht zu den vorzüglichen. Etwas besser sind zwey andere in Marmor, und von der wahrscheinlichen Gröſse des Originals, die eine in der Sammlung Borghese, und die andere im Vatican. Ein *Apollo* des Meisters fand sich auch unter den Monumenten des *Asinius Pollio* (*Plin.* 36, 4. 5.), und zu Megara sah man den Gott in seinem Tempel zugleich mit *Latona* und *Diana* (*Paus.* 1, 44. 2.).

Vortrefflich scheint auch das Bild der *Diana Brauronia* in der Burg von Athen gewesen zu seyn, so wie dasjenige in colossaler Gröſse zu Anticyra, in der Rechten die Fackel haltend, den Köcher über der Schulter, und ihr Hund zur linken Seite (*Paus.* 1, 23. 9. und 10, 37. 1.).

Die *Latona* sah man in einer der Zellen eines Doppeltempels zu Mantinea zugleich mit ihren Kindern. An der Base der drey Statuen war in Relief eine Muse, und der *Marsyas* die Flöte spielend vorgestellt (*Paus.* 8, 9. 1.); dann sah man zu Argos die *Latona* in ihrem Tempel zugleich mit *Chloris*, der einzig bey dem Leben gebliebenen Tochter der *Niobe*, neben sich (*Paus.* 2, 21. 13.). Auch war von *Praxiteles* die *Latona* im Tempel des *Apollo Palatinus*.

Juno. Zu Mantinea sah man in ihrem Tempel die Göttin thronend, und neben ihr stehend *Minerva* und *Hebe* (*Paus.* 8, 9. 1.); und in ihrem Prachttempel zu Plataeae war ihr Bild als *Teleia* stehend, von pentelischem Marmor

und in colossaler Gröſse (*Paus.* 9, 2. 5.). Leicht erinnert man sich hiebey an den Junokopf der Villa Ludovisi, ein Werk, gewiſs des *Praxiteles* nicht unwürdig.

Ceres, Proserpina, Flora. Das Matronale der *Ceres* nähert sich zunächst der hohen Gestalt der *Juno.* Ein Bild der Göttin fand sich später in den servilischen Gärten zu Rom, zugleich mit *Flora* und *Triptolemus* (*Plin.* 36, 4. 5.).

Die *Proserpina* machte der Künstler, wie sie geraubt, und dann wie sie nach der Oberwelt zurückgeführt wird (*Plin.* 34, 19. 10.).

Bona Fortuna und Bonus Evfntus. Die Bilder dieser Gottheiten waren auf dem Capitol aufgestellt (*Plin.* 36, 4. 5.); und zu Megara war das Bild der *Fortuna* in ihrem Tempel auch von *Praxiteles* (*Paus.* 1, 43. 6.). Und eben allda im Tempel der *Venus* sah man die seltenen Vorstellungen der *Peitho* — Ueberredung — und der *Paregoros* — Trösterin — (*Paus.* l. c.).

Der Mercur kam im Tempel der *Juno* zu Olympia vor, mit dem Kinde *Bacchus* auf den Armen (*Paus.* 5. 17. 1.); und Neptun sah man in der Sammlung des *As. Pollio* zu Rom (*Plin.* 36, 4. 5.), und den *Aesculapius* im Junotempel in den Hallen der Octavia (*Plin.* l. c. 6.). Auch die Statue dieses Gottes im Tempel des *Trophonius* zu Lebadea war von dem Meister (*Paus.* 9, 39. 1.).

Daſs aber *Praxiteles* sich auch nicht vor ernsthaftern Charakteren scheute, bezeugen nicht bloſs seine Bilder von *Neptun*, *Aesculapius* und *Pluto*, sondern hauptsächlich auch die Vorstellung der Thaten des *Hercules*, die er für die Giebelfelder seines Tempels in Thebae arbeitete (*Paus.* 9, 11. 4.).

Der Künstler wählte aber auch vielfältig seine Gegenstände aus dem Mythenkreis des *Bacchus.* Auſser dem genannten Satyr *Periboëtes* in Erz, mit *Bacchus* und *Methe* gruppirt, gab es einen zweiten in Marmor zu Megara im

Tempel des *Bacchus* (*Paus.* 1, 43. 5.), und ein dritter in Athen in dem Tempel desselben Gottes, welchen der Meister selbst nebst seinem *Amor* zu Thespiae besonders hoch hielt (*Paus.* 1, 20. 1.). Indessen zog *Phryne*, die unter den Werken des Meisters zu wählen hatte, den *Amor* vor, den sie dann, wie wir sagten, in Thespiae, ihrer Vaterstadt, weihte, indem der Satyr in Athen verblieb.

Auch erwähnt *Plinius* (34, 19. 20.) einen Oenophorus in Erz, wahrscheinlich einen Satyr, der einen mit Wein gefüllten Schlauch trägt. Das Nachbild eines solchen ist noch in der Villa Albani in Marmor vorhanden, des praxitelischen Stils nicht unwürdig, obwohl in manchen Theilen beschädigt. Das Gleichgewicht des Fortschreitenden und schwer Belasteten ist in der Figur wundervoll dargestellt. Ferner schreibt ihm *Plinius* (36, 4. 5.) Silene, Maenaden, Thyaden und Caryatiden zu, letztere wahrscheinlich spartanische Mädchen vorstellend, welche um den Tempel der *Diana Caryas* den Chortanz bilden.

Bildnisse werden dem Künstler nicht viele angeeignet, und das Feld der Athleten scheint er kaum betreten zu haben. Dahin mag der Wagenführer gehören, den er für eine Quadriga des *Calamis*, um den alten Meister zu ehren, machte (*Plin.* 34, 19. 11.).

Bekannter sind die Bildniſs-Statuen seiner geliebten Phryne, die eine in Marmor war zu Thespiae im Tempel des *Amor* aufgestellt (*Paus.* 9, 27. 4.), und die andere im vergoldeten Erze war zu Delphi auf einer Säule von pentelischem Marmor errichtet, und zwar zwischen zwey Königen, dem *Archidamus* von Sparta, und dem König *Philipp* von Macedonien (*Paus.* 10, 14. 5. cf. *Plutarch.* de fort. *Alex.* p. 336. und *Athenaeus* 13, 22.).

Auch machte er zwey Statuen von Frauen, verschiedene Gemüthszustände ausdrückend, die eine weinend, und die andere als eine sich freudig benehmende Hetäre: diese,

meinten Viele, stelle die Phryne vor, und wollten darin die Liebe des Künstlers zu ihr erkennen, und zugleich die reichlichen Gaben in der Miene der Empfängerin.

Unweit des Thores, wo man, vom Piraeus kommend, sich der Stadt annähert, war ein Grabmal mit dem Bildniſs eines Reiters, der neben dem Pferde stand, dessen Namen *Pausanias* (1, 2. 3.) aber nicht mehr anzugeben wuſste.

Sonderbar ist der Verstoſs (*Plin.* 34, 19. 10.), dem *Praxiteles* die Statuen des *Harmodius* und *Aristogiton* zuzuschreiben, die *Xerxes* wegnahm, und *Alexander* wieder zurücksandte. Sollte derselbe *Plinius* hiemit die Statuen von der Hand des *Critias* meinen, denn diese standen auf dem Forum von Athen? denn andere Werke von *Praxiteles* im Ceramicus oder auf dem Forum von Athen, wie *Plinius* (36, 4. 5.) zu verstehen geben will, kommen nicht vor.

Nach *Strabo* (14. p. 641.) gab es aber noch Werke im Tempel der *Diana* von Ephesus, die aber nicht genannt sind.

Was die Gruppe der *Niobe* betrifft, davon haben wir hinreichend in *Scopas* gesprochen. Doch wollen wir nicht unerwähnt lassen, daſs ein Epigramm der griechischen Anthologie (IV. 9. 129.), und ein Epitaph des *Ausonius* (28.) die Gruppe ausdrücklich dem *Praxiteles* zusprechen.

Noch verdient eine Stelle im *Plinius* (35, 40. 28.), das Befirnissen der Statuen in Marmor betreffend, unsere Aufmerksamkeit. Auf die Frage an *Praxiteles:* welches seiner Marmorbilder er am meisten schätze? antwortete er: diejenigen, an welche *Nicias* die Hand anlegte; so viel hielt er auf den Firniſs, mit dem der Mahler die Statuen überzog. Aus *Vitruv* (7, 9.), und aus der ähnlichen Stelle bey *Plinius* (33, 40.) ersieht man die Weise, wie ein solcher Firniſs ertheilt zu werden pflegte (man vergl. Amalthea von *Böttiger:* B. I. p. 236.).

§. 6. Wir lassen die Söhne des *Praxiteles* folgen, welche zugleich seine Schüler waren. Sie hieſsen Cephiso-

DOTUS und TIMARCHUS. — Es giebt aber noch einen andern ***Cephisodotus***, welcher älter als der Sohn des ***Praxiteles*** zu seyn scheint, und von dem wir also zuerst sprechen wollen.

CEPHISODOTUS der ältere blühte bereits Ol. 102. und der jüngere Ol. 120. (***Plin.*** 34, 19.). Aus dem, daſs ***Phocion*** (***Plut.*** in Phoc. c. 19.) die Schwester des ältern zur Frau hatte, scheint er selbst auch ein Athener gewesen zu seyn. Werke von ihm waren ein ***Mercur*** mit dem Kinde ***Bacchus***, und die Statue eines Redners mit gehobener Hand (***Plin.*** 34, 19. 27.). Ferner stimmt es mit der Zeit, daſs er zu Megalopolis in dem Tempel ***Jupiter*** des Helfers die thronende Statue des Gottes verfertigte, und zu einer Seite ***Diana Sospita*** und zu der andern die ***Megalopolis*** selbst, beide stehend, und im pentelischen Marmor. Der Gehülfe des ***Cephisodotus*** dabey war ***Xenophon***, auch ein Athener (***Paus.*** 8, 30. 5.). Diesem ***Cephisodotus*** läſst sich auch die Statue der Friedensgöttin zuschreiben, die auf ihrem Schooſs den ***Plutus*** trug, eine Darstellung, wovon auch sein Gehülfe ***Xenophon*** die Idee benutzte, um zu Thebae das Bild der ***Fortuna***, das Kind ***Plutus*** auf dem Arme tragend, vorzustellen. Jene Gruppe der Friedensgöttin war zu Athen auf dem Forum neben den Stammheroen der Athener aufgestellt (***Paus.*** 9, 16. 1. und 1, 8. 3.). Ferner muſs man auch diesem ***Cephisodotus*** die wundervolle Statue der ***Minerva*** am Hafen Piraeus, und den eben so bewunderten Altar vor dem Tempel des ***Jupiter Servator*** allda zuschreiben (***Plin.*** 34, 19. 14.). Merkwürdig ist es, daſs nach ***Plutarchus*** (orat. X. p. 846.) ***Demosthenes*** diesen schönen Altar machen lieſs. — Noch sind zu nennen die Statuen der Musen auf dem Helicon, von der Hand des ältern ***Cephisodotus***, wobey er zugleich mit ***Strongylion*** und ***Olympiosthenes*** in die Wette arbeitete (***Paus.*** 9, 30. 1.).

CEPHISODOTUS der jüngere und sein Bruder TIMARCHUS.

Gemeinschaftlich machten sie die Statue der *Bellona* im Tempel des *Mars* am Forum zu Athen (*Paus.* 1, 8. 5.), ebenso die Statue des *Cadmus* zu Thebae (*Paus.* 9, 12. 3.), und dann im Erechtheum zu Athen die Bildnisse des Redners *Lycurgus* und seiner drey Söhne (*Plutarch.* X. Orat. p. 843.).

Plinius (34, 19. 27.) schreibt dem *Cephisodotus* auch Philosophen zu, und *Tatian* (p. 114.) Bilder von Hetären.

Ein anderer Schüler des *Praxiteles* hieſs Pamphilus, von dem die Statue des *Jupiter Hospitalis* unter den Denkmälern des *As. Pollio* genannt wird (*Plin.* 36, 4. 10.).

§. 7. Bryaxis von Athen. Seine Zeit und sein Ansehen wird am sichersten dadurch bestimmt, daſs er einer der Mitarbeiter am Mausoleum war. Er verfertigte die Reliefs an der Nordseite des berühmten Denkmals (*Vitruv.* 7. in Praef. und *Plin.* 36, 4. 9.). Seine längere Thätigkeit geht aber aus dem hervor, daſs ihm noch die erzene Statue des *Seleucus* zugeschrieben wird, wie auch eine Statue des *Aesculapius* (*Plin.* 34, 19. 13.). Auch zu Megara sah man Bilder von *Aesculap* und von der *Hygea* (*Paus.* 1, 40. 5.), und zu Cnidus einen *Bacchus*, aber allda wegen der *Venus* des *Praxiteles* weniger die Aufmerksamkeit auf sich ziehend (36, 4. 5.). Unter den hundert Colossen in Erz, welche die Stadt Rhodus zierten, waren fünf von *Bryaxis*, und zwar Götterbilder, wovon jedes irgend eine andere Stadt berühmt gemacht haben würde; aber die Götter sind nicht genannt (*Plin.* 34, 18.). Nach einem weniger zuverlässigen Berichtgeber verfertigte er auch die Statue der *Pasiphae* (*Tatian.* 54.). Anderes übergehen wir billig.

§. 8. Leochares von Athen. Er ist bekannt als derjenige, der die Abendseite am Mausoleum arbeitete (cf. *Vitr.* und *Plin.* ll. cc.). Seine Landsmannschaft erweiset sich durch eine Inschrift auf der Base in der Villa Medici,

welche für den Raub des *Ganymedes* dieses Künstlers in Erz diente (vergl. *Winkelmann* von Fea tom. II. p. 222.). Noch ist im Museo Pio Clementino eine kleine Copie in Marmor vorhanden, welche einen Begriff von dem Original des *Leochares* geben kann. Der Adler hielt den Jüngling über der Kleidung mit den Klauen so angefaſst, als wenn er fühlte, wen er trüge, und an wen er ihn überbringe (*Plin.* 34, 19. 17. cf. *Tatian.* 56.).

Wegen der Colossalität läſst sich als eines der Hauptwerke des Künstlers die Statue des *Mars* ansehen, die in der Mitte des obersten Absatzes von Halicarnaſs, neben der Burg des *Mausolus*, und über seinem Denkmale gelegen, alles überragte. Dieser *Mars* hieſs deſswegen der Burgstein (*Vitruv.* 2, 8. 11.).

Höchst bedeutend war der Statuenverein, welche der Künstler im Philippeum zu Olympia aufstellte. Es war ein Denkmal, welches *Philipp* nach der Schlacht bey Chaeronea in der Form eines runden mit Säulen umgebenen Tempels errichtete, und darin auſser seiner eigenen auch die Statuen seines Vaters *Amyntas*, seines Sohnes *Alexander*, seiner Gemahlin *Olympias* und seiner Tochter *Eurydice*, in Gold und Elfenbein aufstellen lieſs (*Paus.* 5, 20. 5.).

Als vorzügliche Werke werden ferner genannt: die Statue des *Autolycus*, der die Knaben im Pancratium besiegte, desselben, wegen dem *Xenophon* sein Gastmahl schrieb (das Bild muſs also lange nach dem Tode des letztern gemacht seyn); ferner ein *Apollo* mit einer Binde um das Haar, und ein *Jupiter*, nämlich jener donnernde in seinem Tempel auf dem Capitol, vor allen hoch gepriesen (*Plin.* l. c.).

Noch hat er andere Statuen *Jupiter's* gemacht, wovon der eine zugleich mit dem *Demos* vorgestellt, sich im Piraeus am Ende der langen Halle befand (*Paus.* 1, 1. 3. cf.

Platon. Ep. 13.), und ein anderer in der Burg zu Athen (***Paus.*** 1, 24. 4.); dann war ein ***Apollo*** vor dem Tempel dieses Gottes am Forum allda aufgestellt (***Paus.*** 1, 3. 3.).

Unter den Bildniſsstatuen verfertigte er in Erz auch die des Redners ***Isocrates,*** welche ihm ***Timotheus,*** der Sohn ***Conon's,*** in den Propyläen zu Eleusis setzen lieſs (***Plut.*** X. Orat. p. 838.).

§. 9. Timotheus, dessen Vaterort unbekannt ist, bewährt sein Zeitalter und die Vortrefflichkeit seiner Kunst, daſs er für einen der Mitarbeiter am Mausoleum gehalten wird. ***Plinius*** (36, 4. 9.) schreibt ihm die Reliefs an der mittäglichen Seite zu. Aber nicht bloſs hier standen die Werke des ***Timotheus*** neben denen des ***Scopas;*** auch im Tempel des ***Apollo Palatinus*** lieſs ***Augustus*** neben dem ***Apollo*** des letztern die ***Diana*** des erstern aufstellen. Den Kopf, der von der Statue getrennt war, setzte ***Aulanius Evander*** wieder auf (***Plin.*** 36, 4. 10.). In Troezen sah man nach ***Pausanias*** (2, 32. 3.) die Statue des ***Aesculapius,*** welche aber die Einwohner für das Bild des ***Hippolytus*** hielten. — Auch wird ***Timotheus*** zur Classe der Künstler gezählt, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde verfertigten (***Plin.*** 34, 19, 34.).

§. 10. Strongylion: Vaterland nicht bekannt. Seine Zeit bestimmt sich, daſs er mit ***Cephisodotus*** dem ältern drey Musen für den Helicon arbeitete, wobey ***Pausanias*** (9, 30. 1.) zugleich bemerkt, daſs er aufs beste auch Pferde und Rinder darstellte.

Zu Megara in dem Tempel der ***Diana,*** wo ***Praxiteles*** seine zwölf Götter aufstellte, verfertigte ***Strongylion*** die Tempelstatue (***Paus.*** 1, 40. 2.). Auch machte er eine Amazone, der Schönheit der Beine wegen Eucnemon genannt, und deſswegen von ***Nero*** auf seinen Reisen umhergeführt. Eben so wird dem Künstler ein Knabe angeeignet, den ***M.***

Brutus so werth hielt, daſs er durch seinen Beynamen berühmt wurde (*Plin.* 34, 19. 21.).

§. 11. Silanion: wird von *Pausanias* (6, 4. 3.) ein Athener genannt, und von *Plinius* (34, 14.) zu denen gezählt, welche Ol. 114. blühten. (Man muſs aber die in gedachter Stelle folgende Worte: »an dem zu bewundern war, daſs er ohne Lehrer ein groſser Künstler ward,« nicht auf *Silanion*, sondern auf den vorstehenden *Lysippus* beziehen. — Er hat sich hauptsächlich durch Bildniſsstatuen berühmt gemacht. Dazu gehörte der Faustkämpfer *Satyrus* von Elis zu Olympia (*Paus.* l. c.), dann die Messenier, *Telestas* und *Demaratus*, beide gleichfalls Sieger im Faustkampf unter den Knaben (*Paus.* 6, 14. 1. und 5.). *Silanion* machte das Porträt von dem Bildner *Apollodorus*, der zwar von ausdauerndem Fleiſs, aber doch nie mit sich zufrieden war, und daher oft seine vollendeten Werke wieder zerschlug, und deſswegen der Unsinnige hieſs. *Silanion* stellte in ihm daher im Erzguſs, nicht so viel den Menschen, als den Zornmüthigen dar. — *Silanion* verfertigte die Statue des *Achilles* auf eine edle Weise, und das Bildniſs des *Epistates*, der die Athleten bey den Uebungen unterrichtete (*Plin.* 34, 19. 21.). Nach *Diogenes* von Laerte (3, 20.) machte er auch die Statue des *Plato*, und nach *Tatian* (52.) die der Hetäre *Sappho*, und die der *Corinna.* Aus dem Heroenkreise war *Theseus* von seiner Hand (*Plut.* in *Thes.* 4.) und die sterbende *Jokaste* (*Plut.* de Aud. Poët. p. 18.).

§. 12. Sthenis von Olynthus blühte Ol. 114. (*Plin.* 34, 19 und *Paus.* 6, 16. 7.). Zu seinen Werken gehörten: *Ceres*, *Jupiter* und *Minerva*, alle drey im Tempel der *Concordia* zu Rom. Auch fertigte er weinende Matronen, Anbetende und Opfernde (*Plin.* 34, 19. 33.). Von der Hand dieses Meisters war ferner die Statue des Heroen *Autolycus*, eines Gefährten des *Hercules* im Amazonenkriege,

und des Gründers von Synope (*Plut.* in *Lucull.* c. 23.), welche *Lucullus* mit sich von letzterer Stadt nach Rom entführte (*Strabo* 12. p. 546.).

Von Athletenstatuen werden zwey genannt, die des *Pyttalus*, und die des *Choerilus* (*Paus.* 6, 16. 7. und 6, 17. 3.).

§. 13. Lysippus von Sicyon: seine Blüthe wird Ol. 114. gesetzt, obwohl er schon früher thätig und Altersgenosse des *Praxiteles* war. In seiner Jugend war er Kupferschmid, und begab sich zu der Bildnerey ohne bestimmten Meister. Man erzählt, daſs, als er seinen Landsmann den Mahler *Eupompus* fragte: welchen Meister er zum Vorbild nehmen sollte? — dieser statt aller Antwort auf das versammelte Volk hindeutete: »die Natur selbst sey nachzuahmen, und nicht ein Meister« (*Plin.* 34, 19. 6.). Nach dem Zeugniſs *Quintilian's* (12, 10. 9.) soll er sich wie *Praxiteles* am meisten der Natur angenähert haben, aber mit Freyheit; wo dagegen *Demetrius* getadelt wird, daſs er zu ängstlich verfuhr, indem er mehr der Aehnlichkeit als dem Schönen nachging.

Näher schildert *Plinius* (l. c.) das Verfahren des *Lysippus:* »Er trug zur Vervollkommnung der Bildnerey in Erz sehr viel bey, durch bessere Darstellung der Haare, und indem er die Köpfe kleiner hielt als die frühern, und die Körper schlanker und trockener machte, wodurch seine Statuen an Ansehen gewannen. Auf die Verhältnisse war er besonders aufmerksam, indem er auf eine neue, und bis dahin nicht versuchte Weise von dem Untersetzten in den Gestalten der frühern Meister abwich (obwohl er, wie *Cicero* (in *Bruto* c. 86.) versichert, früher den Canon *Polyclet's* besonders studirte), und sagte: die Alten hätten die Menschen gebildet wie sie wären, er aber: wie sie erschienen. Feinheiten dieser Art waren ihm eigenthümlich, und von ihm auch in den geringsten Dingen beobachtet.«

Die

Die groſse Anzahl der Werke, die man ihm aneignet, hat etwas Ueberraschendes. Man giebt sie auf 1500 an, und dies ersah man nach seinem Tode. Er pflegte nämlich von dem Gewinne jedes seiner Werke ein Goldstück in eine besondere Büchse zu legen, worin man dann die genannte Anzahl von Goldstücken fand (*Plin.* 34, 17.).

Wir gehen zur Betrachtung seiner Werke über.

Den Jupiter machte er mehrmal in verschiedenen Gröſsen. Der Coloſs in Tarent von 60 Fuſs Höhe zeichnete sich besonders aus. Die eine Hand daran war beweglich, und zwar des Gleichgewichtes wegen, damit die Statue durch den Sturm nicht umgerissen würde. Auch soll der Künstler dabey die Vorsicht gebraucht haben, in einigem Abstand eine Säule als Gegenstütze zu errichten, an der Stelle, wo das Guſswerk hauptsächlich zu brechen Gefahr lief. Daher *Fabius Maximus* bey der Einnahme der Stadt das Bild, theils der Gröſse, theils der Schwierigkeit wegen es zu bewegen, auch nicht berührte, und sich bloſs an den geringern Coloſs, den *Hercules*, von demselben Meister, hielt, und den nach dem Capitol versetzte (*Plin.* 34, 18.). Nach *Strabo* (6. p. 278.) stand der *Jupiter* auf dem Forum von Tarent, und war damals das gröſste Bild, da der Coloſs zu Rhodus erst später von *Chares*, einem Schüler des *Lysippus*, gemacht ward.

In Megara sah man den *Jupiter* in der Gesellschaft der Musen aufgestellt (*Paus.* 1, 43. 6.), und in Argos sah man ein anderes Bild des Gottes gerade stehend (*Paus.* 2, 20. 3.), und ein viertes im Freyen auf dem Markte in Sicyon (*Paus.* 2, 9. 6.).

Ein *Neptun* in Corinth wird von *Lucian* (Jup. Tragoed. II. p. 195. Ed. Bened.) genannt. Ein *Bacchus* war auf dem Helicon aufgestellt (*Paus.* 9, 30. 1.), und sein *Amor* in Erz befand sich zu Thespiae, wo der des *Praxiteles* in Marmor war (*Paus.* 9, 27. 3.).

Hercules ward mehrmal von dem Meister gebildet: darunter der Coloſs, welcher, wie wir sagten, von Tarent nach Rom versetzt wurde (*Strabo* 6. p. 278. cf. *Plut.* in *Fab. Max.* c. 22. und *Plin.* 34, 18.). Aber auch im Kleinen verfertigte *Lysippus* den Helden auf's Vortrefflichste, so daſs er für einen Tischaufsatz diente, daher *Epitrapezios* genannt, ursprünglich für *Alexander* gemacht, wie es scheint, und später in Rom dem *Vindex* gehörig (cf. *Mart.* 9. Epig. 44. und 45. und *Stat. Silv.* 4, 6. 32.).

Nach einem Epigramm (Anthol. Graec. IV. 8. 103.) stellte der Künstler den Helden auch vor, wie ihn *Amor* seiner Waffen beraubt — in trauernder Stellung. Auch für seine Vaterstadt machte er ein Bild desselben (*Pausanias* 2, 9. 7.).

Aus einem Tempel des *Hercules* zu Alyzia wurden die Thaten desselben von der Hand des *Lysippus* nach Rom versetzt (*Strabo* 10. p. 459.).

Noch findet sich ein Bild des Gottes in Marmor unter den Arkaden des Hofes im Palast Pitti zu Florenz, mit dem Namen des *Lysippus*, übrigens ganz ähnlich dem *Hercules Farnese* von Glycon. Die Nachbildung ist aber so gering, daſs sie kaum einer Anzeige würdig ist.

Man eignet dem Meister ferner ein sinnreiches Bild des *Kairos* — des Gottes der Gelegenheit — zu. Es war eine Gestalt in der Blüthe des Alters von zarter und rundlichter Fülle, ähnlich dem *Bacchus*, schön von Gesicht und freundlicher Miene, über Scheitel und Stirn hingen die Haare vor. Mit den Spitzen der Füſse, um die Knöchel beflügelt, stand er auf einer Kugel, Scheermesser und Wageschalen haltend (*Callistrati* Statuae p. 871. cf. *Himer.* apud *Photium* p. 605.).

In Athen sah man zusammen mehrere Satyren, in Rhodus eine Quadriga des *Helios*, und berühmt von seiner Hand war eine trunkene Flötenspielerin (*Plin.* 34, 19. 6.).

Zu den Bildniſsstatuen gehörten ferner Athleten, und

darunter auch Sieger im Wagenlauf, wie *Pyrrhus* von Elis (*Paus.* 6, 1. 2.), dann der Pancratiast *Xenarges* (*Paus.* 6, 2. 1.), der Ringer *Chilon* von Patrae in Achaia (*Paus.* 6, 4. 4.), der starke *Polydamas* von Scotussa (*Paus.* 6, 5. 1.), und *Callicrates*, Sieger im Laufe der Bewaffneten (*Paus.* 6, 17. 2.). — Diesen fügen wir noch bey: den *Apoxyomenos* — den mit dem Schabeeisen sich reinigenden — welchen *M. Agrippa* am Eingange in seine Thermen aufgestellt hatte, und an dem nachher *Tiberius* so viel Gefallen fand, daſs er ihn in seine Wohnung versetzen, aber wieder an seine Stelle zurückbringen lieſs, da das Volk bey einer Theatervorstellung die Stimme laut dagegen erhob, und das Bild zurückforderte (*Plin.* 34, 19. 6.).

Noch nennen wir unter den Bildnissen des Meisters den *Socrates* (*Diog.* Laert. II. 43.), und das des Fabeldichters *Aesopus* (Anthol. Graec. IV. 33. 331.), dann nach *Tatian* (52.) auch die lyrische Dichterin *Praxilla*.

Nicht Geringes trug es zum Ruhm *Alexander's* bey, daſs er zur Zeit des höchsten Flors der Künste lebte, und er die drey vornehmsten Meister für die Verfertigung seines Porträts auswählen konnte: den *Apelles* in der Mahlerey, den *Pyrgoteles* im Steinschneiden, und den *Lysippus* in der Bildkunst. — Nur diese durften das Bildniſs des heroischen Königes verfertigen (*Plin.* 7, 38.).

Lysippus stellte ihn auf den verschiedenen Stufen seines Alters dar. Seine Statue als Kind in Erzguſs liebte *Nero* so, daſs er dieselbe vergolden lieſs. Dadurch ging aber gerade die Anmuth des Bildes verloren, so daſs man das Gold wieder abnehmen muſste. Indessen fand man das Bild durch die Narben und die Ritzen, worin das Gold sitzen blieb, nur um so schöner (*Plin.* 34, 19. 6.). — Berühmt war auch die Jagd *Alexander's* zu Delphi (*Plin.* l. c.). Das Bild scheint eine Löwenjagd des Königes dargestellt zu haben, welche *Craterus* weihte, gearbeitet theils von

Lysippus, theils von *Leochares*, wie *Plutarch* (in *Alex.* c. 40.) angiebt. —

Vorzüglich preiswürdig scheint aber die Darstellung der Schaar von Kriegern gewesen zu seyn, welche in der Schlacht am Granicus umkamen, und die der König nebst seinem eigenen Bildnisse in Dium zum Andenken aufstellen liefs. *Metellus Macedonicus* liefs die gesammte Schaar nach Rom versetzen, und vor den beiden Tempeln des *Jupiter* und der *Juno*, welche er erbaut hatte, aufstellen (*Plin.* l. c. — cf. *Vell. Paterc.* 1, 11. 3.). Nach *Plutarchus* (in *Alex.* c. 16.) waren solcher Statüen vier und dreyfsig; aufser neun zu Fufs waren alle übrigen zu Pferd. *Arrian* (de Exp. *Alex.* 1, 16. 7.) giebt die Zahl der Freunde *Alexander's* auf ungefähr fünf und zwanzig an, ohne die zu Fufs zu erwähnen.

Lysippus empfahl sich dem Konige durch dessen Bildnifs besonders dadurch, dafs er nicht nur dessen eigenthümliche Haltung erfafste, sondern ihn auch zugleich und zuerst auf eine bedeutendere Weise darzustellen verstand. Die eigenthümliche Haltung des Königes berücksichtigend, gab der Künstler dem Bilde, bey einer leichten Wendung des Halses auf die linke Seite, die Richtung mit den Augen nach oben, wodurch das Geistreiche und Kräftige der löwenartigen Miene des Königes besonders hervortrat (*Plut.* in *Alex.* c. 4. und de Fort. et Virt. *Alex.* Orat. II. p. 335.).

Unter noch vorhandenen Bildern *Alexander's* sind zu erwähnen: eine ziemlich beschädigte Herme, in Tivoli gefunden, jetzt in Paris; eine Statue in heroischer Stellung, früher im Hause Rondanini zu Rom, jetzt in München; aber vorzüglich schön ist die kleine Statue zu Pferd in Erz unter den herculanischen Denkmälern. Unter den Münzen erinnern wir hauptsächlich an die, welche vom Könige *Lysimachus* geprägt sind, und worauf der Kopf *Alexander's* mit dem Widderhorn vorkommt.

Unter den Bildnissen machte *Lysippus* auch das Porträt des *Hephaestion*, welches man bereits im Alterthum aus Miſsverstand dem *Polyclet* zuschrieb (*Plin.* 34, 19. 6.).

Unter den Thieren, die er bildete, rühmt man vorzüglich die Hunde (*Plin.* l. c.) und einen Löwen des Meisters, den *M. Agrippa* von Lampsacus nach Rom bringen, und in dem Lusthain seiner Thermen aufstellen lieſs (*Strabo* 13. p. 590.). Daſs *Lysippus* die Pferde vorzüglich machte, kann man leicht von einem Künstler glauben, der so viele Gelegenheit hatte, Reitpferde, Bigen und Quadrigen, Schlachtpferde, Jagdpferde, Schnelläufer und Prachtpferde zu verfertigen. Das Studium des Pferdes ist das edelste nach dem der menschlichen Formen. Seit *Micon* und *Calamis* hat das Studium und die vollkommnere Bildung des Pferdes bis auf *Lysippus* nie aufgehört.

§. 14. Schule des *Lysippus*: Es konnte nicht fehlen, daſs ein solcher Meister eine bedeutende Schule haben muſste. Unter den Zöglingen zählte er mehrere seiner Söhne, wie *Bedas*, *Daippus* und *Euthycrates* (*Plin.* 34, 19. 7.).

Den *Bedas* lernen wir nur als den Verfertiger eines Adoranten kennen. Aber ob derselbe ein männlicher, oder ein weiblicher, ein älterer, oder ein jüngerer war, bleibt ungewiſs; und so läſst sich für den schönen Jüngling in Erz, in dem k. Museum zu Berlin, der als ein Anbetender dargestellt ist, nichts folgern, obwohl das Werk der Zeit, worin *Bedas* lebte, nicht unwürdig wäre (*Plin.* 34, 19. 13.).

Dem *Daippus* schreibt *Plinius* (34, 19. 28.) eine Figur zu, die sich mit dem Schabeisen scheuert und reinigt. Auch gab er sich mit Statuen von Athleten ab, worunter *Pausanias* (6, 12. 3. und 6, 16. 4.) den *Callon*, der im Faustkampf die Knaben besiegte, und den *Nicander*, der im Langlauf den Sieg davon trug, beide aus Elis gebürtig, nennt.

Von dem Euthycrates, dem bedeutendsten der drey Söhne, bezeichnet *Plinius* (34, 19. 7.) mehrere Werke.

Dem Vater eiferte er mehr in dem Fleiſs als in dem Gefälligen nach, und strebte mehr nach dem Ernsthaften als nach dem Angenehmen. Sehr lobenswerthe Arbeiten waren sein *Hercules* zu Delphi, sein *Alexander*, der Jäger *Testis* und seine Söhne, das Reitergefecht, die Statue des *Trophonius* bey dem Orakel desselben, mehrere Quadrigen der *Medea*, ein Pferd mit Körben beladen, und Jagdhunde. — Nach *Tatian* (52.) beschäftigte er sich auch mit Statuen von Hetären. Einige nennen unter seinen Schülern den *Xenocrates*, der viele (nicht genannte) Werke verfertigte, und auch eine Schrift über seine Kunst bekannt machte (*Plin.* 34, 19. 23.).

§. 15. Andere Schüler des *Lysippus* waren: erstlich Tisicrates aus Sicyon, der sich in mehrern seiner Werke dem Stil seines Meisters so annäherte, daſs man sie von denen des *Lysippus* kaum unterscheiden konnte. Darunter werden genannt: der Alte von Thebae (*Oedipus?*), der König *Demetrius* und *Peucestes*, der Erzieher *Alexander's*, und würdig einer solchen Ehre (*Plin.* 34, 19. 8.).

Zweytens Eutychides von Sicyon (*Paus.* 6, 2. 4.), der in Erz den Fluſs Eurotas machte, von dem man sagte, daſs die Kunst daran sich flüssiger erweise als der Fluſs selbst (*Plin.* 34, 19. 16.). In Marmor sah man von ihm einen *Bacchus* unter den Denkmälern des *Asinius Pollio* (*Plin.* 36, 4. 10.). Zu Olympia kam die Statue des Wettläufers *Timosthenes* vor, und für die Syrer am Orontes verfertigte er ein hochverehrtes Bild der Glücksgöttin (*Paus.* 6, 2. 4.).

Drittens Phoenix: der sich durch die Statue des Faustkämpfers *Epitherses* aus Erythrae in Ionien bekannt machte (*Plin.* 34, 19. 20. cf. *Paus.* 6, 15. 3.).

§. 16. Auch Chares, ein Rhodier von Lindus, gehörte zur Schule des *Lysippus*, dem die Ehre zu Theil ward, den Coloſs von Rhodus zu gieſsen. Er stellte den *Helios* vor, der am Hafen der Stadt errichtet ward. Aber nach

56 Jahren ward er durch ein Erdbeben bereits wieder niedergestürzt. Der Künstler brachte darüber 12 Jahre zu, und das Werk kostete 300 Talente. Diese Summe war der Erlös aus dem Verkauf der Maschinerien und anderer zur Belagerung nöthiger Werkzeuge, welche der König ***Demetrius*** zurücklieſs, als er die Belagerung aufgab und seinen Abzug, aus Ueberdruſs mehr Zeit zu verlieren, beschleunigte. Der Coloſs war 70 Ellen, oder 105 Fuſs hoch. Auch nach dem Fall in seinen Trümmern war er noch sehenswerth. Wenige konnten dessen Daum umspannen, und die Finger waren gröſser als die meisten Statuen zu seyn pflegen. Die einzelnen Gliedmaſsen zeigten im Innern weite Höhlen und gewaltige Steinmassen, durch deren Gewicht man dem Werk Bestand und Dauer zu geben gesucht hatte (***Plin.*** 34, 18.).

Ueber das Verfahren, welches ***Chares*** bey der Verfertigung des Werkes beobachtete, lernen wir Einiges von ***Philo*** von Byzanz in seinem Buche von den sieben Weltwundern.

»Sonst — bey Statuen von gewöhnlicher Gröſse — geht man so zu Werke, daſs die Künstler zuerst das Modell verfertigen, dann dies Thongebilde in Theile zerlegen, und diese so einzeln gieſsen. Sie setzen dann die Theile zusammen, und stellen das Bild auf.«

Allein bey dem Coloſs, wie der Autor weiter bemerkt, war das Schwierige, daſs sich kein so groſses Modell machen lieſs. ***Chares*** muſste sich mit einem kleinern Thonbilde behelfen, und dann die einzelnen Theile der Statue in der Gröſse, wie sie im Gusse werden sollten, in Thon darstellen, wornach er dann so diese einzelnen Theile in Erz goſs. Er baute den Coloſs gleichsam von unten aufwärts, indem er zuerst die Füſse bis an die Knöchel goſs und diese aufstellte. So schritt er mit der Arbeit Stückweise fort bis zum Scheitel des Bildes, immer aufmerksam die Verhältnisse der Theile beobachtend, und sorgsam be-

rechnend, wie nach den optischen Gesetzen die Theile nach der gröſsern Entfernung vom Auge eine Zunahme und eine stärkere Bezeichnung der Formen erheischten. Die Schwierigkeit für *Chares* war, daſs er die Wirkung des Colosses nicht im Voraus mit dem Auge beurtheilen konnte, da ihm das Thonmodell dazu fehlte. — Es gehört zur Geschichte der Kunst, auch das technische Verfahren in schwierigen Fällen, wovon wir Einiges aus den Alten kennen lernen, nicht zu übergehen.

Von den Arbeiten des *Chares* erfahren wir nur noch, daſs der Consul *P. Lentulus*, der Freund des *Cicero*, einen Kopf desselben auf dem Kapitol weihte, der nicht ohne Bewunderung gesehen ward (*Plin.* l. c.).

Wir fügen hier noch die kurzen Nachrichten über einige andere Künstler des Zeitalters bey, obwohl es ungewiſs ist, daſs sie zur Schule des *Lysippus* gehörten: erstlich Daetondas von Sicyon, dessen Vater unter *Alexander* den Feldzug in Persien mitmachte, ist bekannt durch die Siegerstatue des *Theotimus* von Elis (*Paus.* 6, 17. 3.); zweytens Chaereas: er goſs *Alexander* den Groſsen und seinen Vater *Philipp* in Erz (*Plin.* 34, 19. 14.), und drittens *Amphistratus*, der sich durch das Bildniſs des *Callisthenes*, der zu den Geschichtschreibern *Alexander* des Groſsen gehört, bekannt machte (*Plin.* 36, 4. 10.). Nach *Tatian* (52.) verfertigte er auch die Statue des *Clitus* in Erz.

§. 17. Lysistratus von Sicyon, der Bruder des *Lysippus*. Was von diesem Meister Löbliches berichtet wird, scheint fast mehr der Technik als der Kunst anzugehören. *Lysippus* suchte bey seinen Bildnissen das Wahre immer auf das Beflissenste, aber dabey zugleich das Bedeutende und Geistreiche vorzugsweise berücksichtigend, wie wir von dem Bildniſs *Alexander* des Groſsen bemerkten. Auf Anderes scheint sein Bruder *Lysistratus* ausgegangen zu seyn. Sein Bestreben ging hauptsächlich auf das Wahre, mit dem

Bestreben, in solcher Beziehung seinen Bruder *Lysippus* noch zu übertreffen, indem er zuerst begann, die Gesichter selbst in Gips abzuformen. Diese Gipsformen goſs er in Wachs aus und suchte sie dann in allen Theilen aufs sauberste zu vollenden (*Plin.* 36, 44.). Da *Lysistratus* auf diese Weise die Natur selbst darstellte, so muſste er nothwendig seinen Bruder in Hinsicht des Wahren übertreffen. Aber gerade hiedurch ging das Wesentlichste, was *Lysippus* bey dem Porträt suchte, verloren, nämlich das Leben, — das Bedeutende und Geistige, welches einem steifen Abgusse über die Natur nicht einzuhauchen war.

Indessen fand die Erfindung des *Lysistratus* viel Beyfall, und seitdem war es gewöhnlich, auch Abgüsse von den Statuen selbst zu nehmen. Besonders scheinen die Wachsabgüsse nach der Weise des *Lysistratus* bey den Ahnenbildern der Römer in Gebrauch gekommen zu seyn (*Polyb.* 6, 51. *Plin.* 35, 2.).

§. 18. Pyrgoteles: die Gemmenschneiderey gehört zu der Bildkunst im Kleinen. Indessen haben wir während dieses langen Zeitraumes der höchsten Kunst keine Gelegenheit gehabt, von Künstlern dieser Gattung oder von ihren Werken zu sprechen. Uns entgehen hierüber alle Nachrichten: Künstler werden nicht genannt, und sichere Werke, die man dahin zählen könnte, fehlen gleichfalls. Nur wie ein Stern hebt sich *Pyrgoteles* aus der Finsterniſs hervor; und zwar als derjenige, der von *Alexander* allein das Recht hatte, das Bildniſs dieses Königes in Gemmen zu schneiden, so wie *Lysippus* ihn allein bilden und *Apelles* allein mahlen durfte (*Plin.* 7, 38. und 37, 4. cf. *Apul. Flor.* p. 344. ed. *Elmenh.*). Dieses ist aber auch das Einzige, was wir über einen so ausgezeichneten Künstler erfahren. *Plinius* (l. c.) nennt zwar noch zwey andere Gemmenschneider, *Apollonides* und *Cromius*, die sich Ruhm in diesem Kunstzweig erwarben; aber wie es scheint, lebten beide bedeu-

tend später. Dann wird aus dem Zeitalter des *Augustus* noch ein vierter genannt, nämlich *Dioscorides*, der das Bildniſs des Kaisers schnitt.

Es bleibt überhaupt eine befremdende Erscheinung, daſs — während die Gemmenschneidekunst bei den Griechen und den Hetruskern so alt ist, und bey den Alten nichts üblicher war, als das Tragen der Siegelringe in Gemmen, die Nachrichten von den Meistern dieses Faches so selten sind, und dann von den Stempelschneidern auch nicht einer genannt wird. Wir haben daher auch schon früher unsere Ansicht darüber dahin abgegeben: daſs man die Gemmen- und Stempelschneider in späterer Zeit nicht als Erfinder betrachtete, sondern eher als solche, welche die Erfindungen Anderer zu ihrem Zweck benutzten, und also selbst die besten ihres Faches nur als geschickte Techniker betrachtet wurden. Auch mochten sich schon früh Unfreye mit solchen Arbeiten befassen, und daher die geringere Achtung für die, die sich mit dem Schneiden der Gemmen oder mit den Münzstempeln abgaben. Als untergeordnete Künstler schlossen sie sich natürlich und immer an die höhere Kunst an, und waren nach Maſsgabe der letztern mehr oder weniger vortrefflich in ihren Arbeiten. Von den Gemmen und Münzen schlieſst man also immer richtig auf den Zustand der höhern Fächer der Kunst in einem bestimmten Zeitalter, und umgekehrt. —

Die dritte Epoche, dritte Stufe: die Mahlerey von Olymp. 104. bis Olymp. 120.

§. 1. Schon 10 Olympiaden früher — Ol. 94. — kam die Mahlerey durch *Apollodor* von Athen zu der Höhe ihrer Vollendung und Reife. Vorzügliche Talent verfolgten den

Weg, den *Apollodor* ihnen eröffnet hatte, und gingen mit schnellen Schritten vorwärts, so daſs *Apollodor* sich beklagte: *Zeuxis* habe ihm die Kunst entführt. Dessen ungeachtet sagt *Quintilian* (12, 10. 6.), nachdem er von den groſsen Verdiensten des *Zeuxis* und *Parrhasius* um die Mahlerey gesprochen hat: »aber die Mahlerey blühte vorzüglich um die Zeit des Königes *Philipp* bis auf die Nachfolger *Alexander's*, doch mit einer groſsen Verschiedenheit der Talente. *Protogenes* zeichnete sich aus durch die Sorgfalt und das Streben nach Vollendung, *Pamphilus* und *Melanthius* durch das Wohlerwogene geläuterter Grundsätze, *Antiphilus* durch die Leichtigkeit, *Theon* von Samos durch das Phantasiereiche in seinen Erfindungen, und *Apelles* durch den angebornen Sinn für die Anmuth, derer er sich selbst rühmte. Was aber den *Euphranor* bewunderungswürdig machet, ist: daſs er bei seinen hohen Studien ein eben so ausgezeichneter Bildner wie Mahler war.« Und es läſst sich beyfügen: daſs, so wie *Euphranor* sich im Colorit, und *Pausias* und *Nicias* im Helldunkel und in der Haltung auszeichneten, *Aristides* vor allen andern in der Darstellung der höhern Gemüthsbewegungen sich hervorthat; sein Bruder *Nicomachus* aber in der Gewandtheit der Pinselführung. Welche Reihe von Männern ersten Ranges, welche sich zu derselben Zeit einer dem andern den Vorzug streitig machten, und wovon jeder in seiner Art ein gewisses Uebergewicht behauptete.

Wir verfolgen jetzt die Meister und ihre Werke mit ihren Eigenthümlichkeiten, in wie fern sie uns bekannt geworden sind, in der Zeitfolge von wenig mehr, als einem halben Jahrhundert.

§. 2. Euphranor vom Isthmus stehe auch hier, wie bei den Bildnern des Zeitalters voran. Nicht nur machte er sich als ausgezeichneter Künstler in beiden Fächern bekannt, sondern auch ls Theoretiker, durch seine Schriften über

die Verhältnisse und die Farben. Besonders wird er gelobt, das Würdige in den Heldenfiguren gut dargestellt zu haben, und vortrefflich in dem Colorit gewesen zu seyn. Daher er selbst von seinem *Theseus* rühmen durfte: »der *(Theseus)* des *Parrhasius* sey mit Rosen gefüttert, der seinige aber mit Rindfleisch.« — In Hinsicht der Verhältnisse hielt er die Körper im Ganzen schmächtiger, aber die Köpfe und die Gelenke gröſser. In Ephesus sah man von ihm denkwürdige Tafeln: die erste den *Ulysses* vorstellend, der mit verstellter Tollheit den Ochsen mit dem Pferd zusammen spannet; die zweyte unter dem Namen der: in den Mantel eingehüllten Nachsinnenden, und eine dritte einen Heerführer vorstellend, der das Schwert in die Scheide steckt (*Plin.* 35, 40. 25.).

In Athen sah man nicht minder Vorzügliches in dem Tempel *Jupiter's* des Befreyers am Forum (wo auch der Tempel des *Apollo Patrous* mit der Statue des Gottes von *Euphranor* stand). Er stellte die zwölf Götter dar, wo der Mahler dem Charakter *Neptun's* so viel Hoheit gab, daſs bei der Darstellung *Jupiter's* sein Talent sich erschöpft fühlte, ihm ein höheres Ansehen zu ertheilen (*Paus.* 1, 3. 2. cf. *Plin.* l. c. und *Val. Max.* 8, 11. Ext. 5.).

An der *Juno* in diesem Bilde ward besonders das schöne Colorit der Haare bewundert (*Lucian.* de imag. II. p. 8.). Neben den zwölf Göttern mahlte er ebenallda den *Theseus* (nämlich denselben, welcher dem Künstler Gelegenheit gab, den seinigen mit dem des *Parrhasius* in Vergleich zu setzen) mit der *Democratie* und dem *Demos* darneben.

Ferner mahlte er allda das Reitergefecht der Athener bei Mantinea gegen *Epaminondas*, worin *Gryllus*, der Sohn *Xenophon's*, sich vor allen andern durch Tapferkeit auszeichnete (*Paus.* 1, 3. 2. 3. und 8, 9. 5. cf. *Plutarch.* de glor. Athen. p. 346.). Auch *Plinius* (l. c.) zeiget dieses Gefecht an. —

Unter den Schülern des *Euphranor* wird Carmanides, aber ohne Anzeige seiner Werke, genannt (*Plin.* 35, 42.), und Antidotus, der sich durch einen mit dem Schilde Kämpfenden in Athen, durch einen Ringer, und vorzüglich durch einen Flötenspieler berühmt machte. Er mahlte nicht viel, aber mit Fleiſs, und zeigte einen ernsthaften Sinn für das Colorit. Berühmter aber ward er noch durch seinen Schüler *Nicias* (*Plin.* 35, 40. 27. und 28.). *Stephanus* von Byzanz nennt auch einen sonst nicht bekannten *Leonides* unter den Schülern des *Euphranor.*

Wir fügen hier den Cydias bei, der zugleich mit *Euphranor* lebte. Der Geburtsort, die Insel Cythnus, ist zweifelhaft (cf. *Catal. Junii*). Er ist nur durch ein Mahlerwerk, die Argonauten bekannt, welches der Redner *Hortensius* um eine sehr hohe Summe erkaufte und auf seiner tuskulanischen Villa in einem eigens dazu gebauten Tempel aufstellte (*Plin.* 35, 36. 26.). Nicht unwahrscheinlich ist die Vermuthung, daſs dies Gemälde später an *M. Agrippa* kam, der dasselbe in der von ihm neu erbauten Halle aufstellte, welche von dem Gemälde den Namen der Halle der Argonauten erhielt (*Dio Cass.* 53, 27.).

§. 3. Nicomachus von Thebae, Sohn und Schüler des *Aristodemus* und Bruder des *Aristides,* lebend zur Zeit des Tyrannen *Aristratus* von Sicyon Ol. 105., gehört zu den ersten Lichtern der Kunst, wenn gleich er mit einer bewunderungswürdigen Leichtigkeit und Schnelligkeit arbeitete (*Plin.* 35, 36. 22. cf. *Cic.* in *Bruto* c. 18. und *Plutarch.* in *Timol.* c. 36.). Als Beweis der Schnelligkeit, mit der er zu arbeiten pflegte, führt *Plinius* (l. c.) das Denkmal an, welches *Aristratus* für den Dichter *Telestes* machen lieſs, und das der Mahler in wenigen Tagen mit bewunderungswürdiger Kunst vollendete.

In Rom sah man von ihm den Raub der *Proserpina* in der Zelle der *Minerva* des kapitolinischen Tempels über

der Nische der *Juventas* aufgehangen, und gleichfalls im Kapitol weihte *Plancus* als Sieger eine *Victoria*, auf einer Quadriga sich in die Luft erhebend.

Man eignet dem *Nicomachus* an, den *Ulysses* zuerst mit der Schiffermütze gemahlt zu haben. Unter den Göttern mahlte er den *Apollo* und die *Diana*, dann der Götter Mutter auf dem Löwen sitzend, auch Satyren, welche edle Bacchen entführen (hievon möchten leicht diejenigen, welche man im Herculanum entdeckte, Nachbildungen seyn, denn die Darstellungen sind wirklich des gröſsten Meisters würdig), und eine *Scylla*, die zur Zeit des *Plinius* (l. c.) in dem Tempel des Friedens aufgehangen war.

Unter den durch den Tod der Meister unfertig gebliebenen Gemälden, welche man aber mehr als die fertigen derselben bewunderte, war auch das Bild der Tyndariden des *Nicomachus*, so wie die *Iris* seines Bruders *Aristides*, die *Medea* des *Timomachus* und die *Venus* des *Apelles* (*Plin.* 35, 41.).

Daſs *Nicomachus* unter den Farben sich der eretrischen Erde bediente, und er unter die Meister gehörte, welche nur mit vier Farben mahlten, sehe man *Plinius* (35, 21. und 32.).

Zu Schülern hatte er, auſser seinem Bruder *Aristides*, seinen Sohn *Aristocles* (von dem aber keine Werke genannt sind) und den *Philoxenus*, der eine Schlacht *Alexander's* gegen *Darius* für *Cassander* so vortrefflich mahlte, daſs sie keinem andern Gemälde nachstand. Auch war ein Gemälde von drey Satyren, die sich bei einem Gastmahl belustigen, von ihm bekannt. *Philoxenus*, der das Schnellmahlen wie sein Meister liebte, soll die Weise gefunden haben, das Verfahren bei dem Farbenauftrage noch mehr abzukürzen (*Plin.* 35, 36. 22.). Gelobt wird unter seinen Schülern auch *Corybas*; aber man erfährt nichts von seinen Werken (*Plin.* 35, 40. 42.).

Dem *Nicomachus* und seiner Sekte wird noch *Nicophanes* zugezählt. Seine Arbeiten waren elegant und nett, und in Rücksicht des Schönen und Zierlichen lieſsen sich wenige andere mit ihm vergleichen; dabey strebte er nach dem Hohen und Gewichtigen (*Plin.* 35, 36. 23.).

Ein Mahler *Chaerephanes* bey *Plutarch* (de aud. Poët. p. 18.) wird, und wie es scheint, mit Recht für denselben *Nicophanes* gehalten. Auch gab sich *Chaerephanes* mit unzüchtigen Bildern ab, so wie *Nicophanes* (*Athenaeus* 13, 10.).

§. 4. Aristides von Thebae, Bruder und Schüler von *Nicomachus*, und, wie es scheint, früher auch von *Euxenidas*. Man eignet ihm das hohe Talent zu, zuerst die Seelenzustände und die Charaktere der Menschen, was die Griechen unter dem Wort Ethe begriffen, und die Leidenschaften gut dargestellt zu haben. Aber in der Farbengebung blieb er härtlich.

Von seinen Gemälden nennet man: eine bey Erstürmung einer Stadt verwundete Mutter, welche sterbend noch mit schwacher Hand ihren Säugling von der Brust abhielt, damit er anstatt der Milch nicht Blut sauge. Dies Gemälde lieſs *Alexander* nach seiner Vaterstadt Pella versetzen. — Für *Mnason*, den Tyrannen der Eleaten, mahlte er eine Schlacht gegen die Perser, wobey er jede Figur, deren hundert waren, zehn Minen bedung. Auch machte er Quadrigen im Laufe und Jäger mit dem erlegten Wild.

Zu seinen Gemälden gehörte ferner das Bildniſs des Mahlers *Leontio*, und ein Bittender fast mit der Stimme; dann eine Sterbende aus Liebe zu ihrem Bruder, und einen Kranken, zu dessen Lobe man nicht genug Worte fand. Zu Rom sah man von dem Künstler im Tempel der *Ceres* den *Bacchus* und die *Ariadne*, und im Tempel des *Apollo* einen Trauerspieldichter mit einem Knaben. Dies Gemälde hatte aber seine Anmuth durch die Ungeschicklichkeit eines Mahlers verloren, dem es der Praetor *Junius* zum Reinigen

bey den apollinarischen Spielen zugesandt hatte. Auch im Tempel der *Fides* auf dem Kapitol fand sich das Gemälde eines Alten, der einen Jüngling auf der Leyer unterrichtete. *Plinius* (35, 36. 19.), der uns dies erzählt, fügt noch (35, 41.) hinzu, daſs der Meister sterbend eine in einigen Theilen unfertige *Iris* hinterlieſs, die aber nicht weniger bewundert ward, als seine vollendeten Werke.

Dann vergleichet man in Hinsicht des genannten Gemäldes von *Bacchus* und *Ariadne* im Tempel der *Ceres* zu Rom hiemit eine andere Stelle des *Plinius* (35, 8.), so sieht man, daſs es dasselbe Bild ist, welches *Mummius* von Corinth nach Rom versetzte. Der Feldherr war kein Kunstkenner und lieſs die gesammte Beute versteigern. Als er aber von der groſsen Summe hörte, um welche *Attalus* das Gemälde erstanden hatte, und er dadurch begriff, daſs wirklich etwas Preiswürdiges hinter solchen Dingen stecken müsse, so nahm er das Gemälde zurück, ungeachtet der Klagen, die *Attalus* dagegen erhob. In einer andern Stelle fügt *Plinius* (7, 39.) noch bey: — *Attalus* habe für ein Gemälde des *Aristides* hundert Talente bezahlt — wahrscheinlich eine andere Sage von dem Preise desselben Gemäldes.

Auch *Strabo* (8. p. 381.) gedenkt nach *Polybius* der Gemälde von Corinth, worunter sich der *Bacchus* des *Aristides* befand, und auch ein *Hercules*, in der Tunica der *Deianira* wüthende Schmerzen erduldend. Die Soldaten des *Mummius* hatten auf diesen Tafeln Würfel gespielt. *Strabo* konnte die letztere selbst nicht sehen, wohl aber sah er den *Bacchus* in dem Tempel der *Ceres* zu Rom, der bald darnach (in den letzten Jahren des *Augustus*) sammt dem Gemälde verbrannte.

Zu bemerken ist auch, daſs *Plinius* (35. 8.) diese Tafel des *Bacchus* von *Aristides* für das erste ausländische Gemälde hielt, welches in Rom öffentlich aufgestellt worden ist.

Nach *Polemon* in seinem Buche über die Gemälde von Si-

Sicyon bey ***Athenaeus*** (13, 10.) soll ***Aristides*** auch Hetären gemahlt haben.

Zu den Schülern dieses Meisters gehörte sein eigener Sohn Ariston, von dem ein bekränzter ***Satyr*** mit dem Trinkgefäſs genannt wird. Sein Sohn und Schüler war ferner Niceros und ein anderer, der den Namen des Vaters, Aristides, führte. Aber weder von dem einen, noch dem andern werden Arbeiten genannt, noch sonst Lobsprüche ertheilt. Sie lebten mit ***Perseus***, dem Schüler des ***Apelles*** (***Plin.*** 35, 36. 23.).

Einige meinten, daſs ***Aristides*** auch die Mahlerey in Wachs und das Einbrennen derselben erfunden habe. Doch sollen etwas ältere Gemälde in Encaustik vorhanden gewesen seyn, wie von ***Polygnot***, von ***Nicanor*** und ***Arcesilaus***, alle drey von Paros. Auch soll schon früher ***Lysippus*** (ein gleichfalls nicht bekannter Mahler) auf ein Gemälde in Aegina eingeschrieben haben: er habe es eingebrannt, welches nicht hätte geschehen können, wenn die Encaustik nicht schon vor ***Aristides*** vorhanden gewesen wäre (***Plin.*** 35, 39.). Solche an sich wenig bedeutende Notizen sind in einer Kunstgeschichte nicht füglich zu übergehen.

§. 5. Melanthius: als Mitschüler des ***Apelles*** gehörte er zur sicyonischen Schule des ***Pamphilus***, dem er, so wie ***Apelles*** ein Talent als Lehrgeld bezahlte, und sich auf zehn Jahre in die Lehre verdung (***Plin.*** 35, 36. 8.). Er gehörte zu den wissenschaftlichen Mahlern, und schrieb auch Bücher über seine Kunst, deren sich ***Plinius*** (1, ad lib. 35. cf. ***Diog. Laert.*** in ***Polem.*** 4, 4.) selbst bediente. ***Quintilian*** (12, 10.) lobt ihn wegen des Ueberdachten und Wohlerwogenen, und ***Plinius*** (35, 36. 10.) meinet, daſs ***Apelles*** selbst ihm in der Anordnung den Vorzug einräumte.

Ueber die Arbeiten dieses bedeutenden Künstlers giebt es jetzt keine Nachrichten mehr. Nur ***Plutarch*** (in ***Arat.*** c. 13.) spricht von dem Triumphwagen des ***Aristratus*** mit

der *Victoria*, woran auch *Apelles* die Hand angelegt haben soll. Aber auch dies Werk ward durch die sonderbare Wuth des *Aratus* gegen die Tyrannen verstümmelt.

§. 6. Apelles, Sohn des *Pythias* von Cos. Andere geben ihm zum Geburtsort Colophon, und noch Andere machen ihn zum Ephesier wegen des Bürgerrechts, das ihm in Ephesus ertheilt ward. Den ersten Unterricht erhielt er bey *Ephorus* in letzterer Stadt. Er begab sich aber nachher nach Sicyon zu *Pamphilus*, bey dem er sich auf zehn Jahre verdung, und ein Talent als Lehrgeld bezahlte (*Plin.* 35, 36. 8.).

In seiner Denkweise war *Apelles* eben so einfach, als in der Kunst geschickt. Er hatte kein Arges, sich selbst vor Andern den Vorzug zuzugestehen in jenem Liebreize, was die Griechen die Charis — die Anmuth — nannten. Dagegen gestand er andern Kunstgenossen gerne andere Vorzüge zu, wie dem *Melanthius* in der Anordnung, dem *Asclepiodorus* in der Beurtheilung der Maaſse, das ist in dem: wie weit eines von dem andern abstehen müsse. — Wir beziehen dies auf die Verschiedenheit des Farbentones, wozu allerdings ein sehr feines Auge gehörte (*Plin.* 35, 36. 10.). Dem *Protogenes* lieſs er den Preis in dem Bestreben nach Vollendung, dem *Antiphilus* in der Leichtigkeit, und dem *Theon* von Samos in dem Phantasiereichen der Erfindung (*Quintil.* 12, 10. 6.). So zeichnete sich *Euphranor* in dem Lokalton des Fleisches aus, *Pausias* und *Nicias* in der Stärke des Effektes, und *Aristides* in dem Ausdruck höherer Gemüthsbewegungen.

Das Gemüthliche des *Apelles* und sein wahrhaft edler artistischer Charakter offenbarte sich besonders in seiner Bekanntschaft mit *Protogenes*. Er schiffte sich seinetwegen nach Rhodus, wo letzterer wohnte, ein, fand ihn aber nicht zu Hause, sondern nur ein altes Mütterchen und eine groſse Tafel, die zum Bemahlen hingestellt war. Das Mütterchen

fragte: wessen Besuch es dem *Protogenes* ankündigen sollte? — *Apelles* antwortete: Dessen, indem er einen Pinsel ergriff und eine Linie von der höchsten Feinheit über die Tafel zog. — *Protogenes* zurückgekehrt und die Linie ersehend, rief sogleich: *Apelles* sey angekommen, denn kein anderer vermöge, etwas so Vollkommenes zu machen. Er ergriff daher einen Pinsel mit einer andern Farbe, eine noch feinere Linie in jener Linie selbst ziehend, und befahl weggehend, wenn der Fremde wiederkomme, ihm dies zu zeigen und zu sagen: derjenige habe die Linie gezogen, den er suche. *Apelles* wiederkommend erröthete sich übertroffen zu sehen, und theilte jetzt mit einer dritten Farbe die Linien, der Feinheit ferner keinen Raum mehr verstattend. *Protogenes* dergestalt sich überwunden bekennend, flog nach dem Hafen, den Gast aufsuchend. — So bestreitet sich Edelsinn und Kunsterfahrenheit mit gleicher Begierde, sich persönlich kennen zu lernen. Die Tafel, fährt *Plinius* (35, 36. 11.) fort, kam auf die Nachwelt für alle ein Wunder, vorzüglich für die Künstler. Und ich höre, daſs sie im Hause des Kaisers auf dem Palatin in dem vorletzten Brande zu Grunde gegangen sey. Man sah auf dem weiten Raume nichts anders, als die drey Linien, gleichsam den Augen entfliehend, und unter so viel andern Gemälden der gröſsten Meister dem Leeren gleich, aber eben dadurch anziehend, und den Rang vor jedem andern Bilde behauptend.

Neuere haben Mancherley über die Stelle des *Plinius* gemuthmaſset. Auch ich habe ehedem (in den Schriften der k. Akademie der Wissenschaften in Berlin, Jahrgang 1802) meine Meinung darüber dahin abgegeben, daſs ich die Beschreibung des *Plinius* buchstäblich nehme, und daſs die drey Linien nichts anderes als Linien (keinen Umriſs irgend eines Gegenstandes bezeichnend), und zwar gerade Linien darstellten, welche über den ganzen Raum der Tafel gezogen waren. Die beiden groſsen Künstler wollten ihre Meister-

haftigkeit bloſs durch die Geradheit und Zartheit der Linien erweisen. Denn diese erlangte Sicherheit der Hand und des Auges, meinten sie, sey eine von dem groſsen Mahler unzertrennliche Bedingung. Auch jetzt noch halte ich die Erzählung für kein Mährchen, und nehme sie buchstäblich, wie *Plinius* sie giebt.

Die edle Gesinnung zeigte aber *Apelles* gegen seinen Kunstgenossen dadurch, daſs, als er sah, daſs die Rhodier ihn und seine Kunst nicht genug ehrten und bezahlten, er selbst sich anstellte: seine Werke zu kaufen, um sie dann als die seinigen wieder zu verkaufen. — Bei allem diesen unterlieſs er doch nicht den *Protogenes* zu tadeln, daſs er bey seinen Arbeiten zu ängstlich verfahre und nicht wisse, seine Hand von denselben abzuziehen, und daſs zu viel Fleiſs leicht einem Werke schade (*Plin.* l. c. §. 10. und 13.).

Ferner erfährt man nicht ungern sein Verhältniſs zu seiner Schule, zu dem Volke und zu *Alexander* dem Groſsen selbst. Ein Beweis, wie freundlich er sich zu seiner Schule hielt, ist, daſs er die Schriften, die er über die Kunst schrieb, an seinen Schüler *Perseus* richtete, welcher jedoch durch sein Talent und seine Werke der Erwartung des Meisters nicht entsprochen zu haben scheint (*Plin.* 35, 36. 23.).

In Rücksicht seiner Werke war ihm selbst das Urtheil des Volkes nicht gleichgültig. Und so erzählt man: daſs er in dem Vorbau seines Hauses gegen die Straſse seine fertigen Werke auszustellen pflegte, damit die Vorübergehenden sie sehen könnten, indem er verborgen hinter dem Gemälde saſs, um die Urtheile zu vernehmen. So geschah es, daſs ein Schuster einen Fehler an einem Schuhe bemerkte, was der Künstler auch sobald besserte. Als der Schuster dies des andern Tages wahrnahm, und dadurch kühner geworden, auch etwas an dem Knie zu tadeln begann, so blickte der Künstler hinter der Tafel hervor, mit dem Bedeuten, das Urtheil des Schusters möge nicht über den

Schuh gehen; was auch sprichwörtlich auf uns gekommen ist: der Schuster nicht über den Leisten (*Plin.* l. c. §. 12.).

Auch giebt es ein anderes nicht weniger merkwürdiges Sprichwort. *Apelles*, in der Ueberzeugung, daſs den bildenden Künstler nichts mehr fördere, als Fleiſs und anhaltende Uebung, pflegte keinen Tag, ohne einiges zu zeichnen, vorübergehen zu lassen; und daher das Sinnwort: kein Tag ohne Linie. —

Mit den Groſsen nahm sich *Apelles* eben so unbefangen, als einfach. Er war der Lieblingsmahler *Alexander's*, und er allein durfte sein Bildniſs mahlen. Dann erzählt man, daſs, während er mit dem Bildniſs der *Campaspe*, der Geliebten des Königes, nach welcher er die aus der See hervorgehende Liebesgöttin gemahlt haben soll, beschäftigt war, *Alexander* ihn öfters besuchte und bemerkend, wie sehr der Mahler für das schöne Vorbild eingenommen sey, opferte er seine eigene Neigung auf, und trat die *Campaspe* an den Mahler ab, sich selbst mit dem nach ihr gemachten Bilde befriedigend. — Ja man setzt bey: daſs, als während eines solchen Besuches in der Werkstatt des Künstlers der König einiges schwatzte, das seine Unerfahrenheit in der Kunst verrieth, *Apelles* ihn aufs freundlichste erinnerte, mit den Worten an sich zu halten, damit die Knaben, welche die Farben rieben, nicht lachten. In solchem Ansehen stand er bey diesem sonst so zornmüthigen Fürsten (*Plin.* 35, 36. 12.).

Indessen erzählen Andere (und dies mit mehr Wahrscheinlichkeit), daſs der Vorfall sich zwischen dem Perser *Megabyzus* und dem *Apelles* zugetragen habe (*Plutarch.* de animi tranquill. p. 471.), und *Aelian* (Var. Hist. 2, 2.) überträgt sogar dasselbe Geschichtchen auf *Megabyzus* und *Zeuxis.* Dies beweiset, wie verdächtig nicht selten dergleichen Anekdoten sind. Indessen wollen wir nicht unerwähnt las-

sen, daſs wirklich ein Verhältniſs zwischen *Megabyzus*, dem Oberpriester der *Diana* zu Ephesus, und dem *Apelles* statt fand. *Apelles* mahlte nämlich den Prachtaufzug desselben (*Plin.* l. c. §. 16.).

Eine andere Erzählung zeiget, wie sich der Mahler auch in schwierigen Fällen zu benehmen wuſste. Er ward zur See durch Sturm nach Alexandria verschlagen, wo damals schon *Ptolemaeus Lagi* regierte, an dessen Hofe keine günstig Gesinnten für ihn waren. Indessen ward er zur Tafel des Königes eingeladen. *Ptolemaeus*, der wegen früherer Verhältnisse zwischen beiden bey *Alexander* dem Mahler nicht zugethan war, schien ungehalten gegen die Dreistigkeit seines Erscheinens, und fragte ihn in Gegenwart der Höflinge, die das Einladen zu besorgen hatten, wer ihn geladen hätte? — *Apelles* ohne Weiteres ergriff eine ausgelöschte Kohle aus dem Feuerbecken, und zeichnete den Schalk, auf dessen Ruf er gekommen war, an die Wand, so daſs der König ihn bey den ersten Strichen erkannte (*Plin.* l. c. 14.). — Diese Anekdote scheint den Ursprung zu einer andern gegeben zu haben, welche *Lucian* (de Calumnia II. p. 562. Ed. Bened.) erzählt. Hiernach soll *Apelles* bey dem Könige *Ptolemaeus* verläumdet worden seyn, und zwar durch einen Nebenbuhler in der Mahlerey, den *Antiphilus*, daſs er Antheil an einer Verschwörung gegen den König genommen habe. *Apelles* soll sich aber gerechtfertigt haben, doch dadurch veranlaſst worden seyn, ein allegorisches Gemälde, die Verläumdung betitelt, zu verfertigen, welches Gemälde *Lucian* ausführlich beschreibt. Indessen geht aus der Beschreibung hervor, daſs die Angeberey selbst erdichtet war, und ein solches Gemälde der Verläumdung von der Hand des *Apelles* wohl nie existirt hat, als in dem Kopfe eines rednerischen Erzählers, wie *Lucian*, dem zur Unterhaltung seiner Zuhörer für diesmal eine mahlerische Einkleidung beliebte. Das Gemälde ist für einen rednerischen

Sophisten eben nicht übel erfunden, aber die Farben etwas zu stark aufgetragen, um es für ein wirkliches Mahlerwerk zu halten, besonders von einem Manne, wie *Apelles*.

Wir gehen zu den wirklichen Verdiensten des groſsen Künstlers über.

Apelles gehörte zu den Mahlern, welche nur vier Farben gebrauchten. Die schwarze Farbe hiezu bereitete er sich selbst aus gebranntem Elfenbein (*Plin.* 35, 25. u. 32.). Dann fügt *Plinius* (35, 36. 18.) bey: die Erfindungen des *Apelles* dienten auch Andern bey dem Kunstbetrieb. Nur eines verstand keiner ihm nachzumachen, nämlich, daſs er seine fertigen Gemälde mit einem so dünnen Firniſs überzog, daſs man ihn nur wahrnahm, wenn man ein Gemälde zur Hand besah. Er machte die Wirkung, wie wenn man aus der Ferne einen Gegenstand durch ein Spiegelglas betrachtet, und indem dieser Firniſs die Gemälde vor Staub und Unreinigkeit schützte, gewannen die Farben zugleich an Klarheit und Stärke, ohne das Auge zu beleidigen. Das Colorit erhielt dadurch einen tiefern und gesättigtern Ton. Hieraus wird so viel klar, daſs, wenn gleich die andern Mahler den Firniſs nicht so gut zu geben verstanden, wie *Apelles*, es doch allgemein im Gebrauch war, die mit Leimfarben gemahlten Gemälde durch einen Ueberzug von Firniſs zu beleben, und sie gegen Unreinigkeit zu schützen.

Unter den Gegenständen, die *Apelles* behandelte, kommt die *Venus* zweymal vor; und kein Wunder! da der Meister in der Darstellung der Anmuth jeden andern übertraf. Das eine dieser Gemälde stellte die Göttin vor, wie sie aus den Meeresfluthen sich erhebend zuerst an's Licht der Welt trat, und daher *Anadyomene* genannt, vielfältig in Prosa und Versen gepriesen ward. Man glaubt, daſs die schöne *Campaspe* dem Mahler hiezu als Vorbild gesessen habe (*Plin.* l. c. §. 12. und 15.).

Nach *Strabo* (12. p. 657.) verfertigte der Künstler

das Werk ursprünglich für seine Vaterstadt Cos, wo es im Tempel des *Aesculapius* aufgestellt ward. *Augustus* versetzte es nach Rom in den von ihm erbauten Tempel des vergötterten *Caesar*, indem er den Bewohnern von Cos an Tribut dafür hundert Talente erlieſs. Der untere Theil des Gemäldes war beschädigt. Aber keine Hand wagte es, den Schaden zu bessern. Aber da die Tafel immer mehr durch den Wurm litt; so lieſs *Nero* das Original durch eine Copie des *Dorotheus* ersetzen (cf. *Plin.* l. c.). Nach *Ausonius* (Epig. 106.) war die Göttin aus dem Meere auftauchend vorgestellt, die träufelnden Haare mit den Fingern auswindend; und *Ovidius* (Trist. 2, 527.), der dasselbe sagt, fügt in einer andern Stelle (de art. amat. 3, 401.) den schönen Einfall bey: daſs, hätte *Apelles* die *Venus* nicht gemahlt, sie sich für immer in den Tiefen der Fluthen verborgen gehalten haben würde, das heiſst: Niemand würde ohne das Gemälde des groſsen Künstlers je eine so hohe Idee von der Schönheit der Göttin bekommen haben. — Auch für uns hat die Göttin sich wieder unter die Fluthen geflüchtet. Wir müssen uns mit der steinernen begnügen.

Auch das zweyte Bild der *Venus* hatte der Künstler für seine Landsleute, die Coer, zu mahlen begonnen, welche die erstere noch übertreffen sollte. Aber nachdem er einen Theil daran vollendet hatte, beneidete der Tod die Beendigung des übrigen, und kein Anderer wagte es, Hand daran zu legen. Dies unvollendete Bild blieb indessen mehr bewundert als das vollendete (*Plin.* l. c. und 40. §. 41.). Nach *Cicero* (ad *P. Lentul.* I. Ep. 9.) hatte der Mahler nur den Kopf und die Brust daran zur Vollendung gebracht.

In dem Odeon zu Smyrna sah man von dem Meister eine der Grazien, aber wie es scheint, nicht in nackter Gestalt, sondern bekleidet (*Paus.* 9, 35. 2.). — Nach *Stobaeus* (Serm. 103. p. 486.) scheint *Apelles* auch eine *Fortuna* gemahlt zu haben. Denn als er befragt wurde: warum

er die Göttin sitzend gemahlt habe? antwortete er: **weil sie nie steht.** — Ein Gedanke, allerdings des sinnreichen Künstlers würdig.

Auch die *Diana* mahlte er, und zwar umgeben von ihren Nymphen, indem sie ein Opfer beging. Man meinte: daſs der Mahler selbst die Verse *Homer's* (cf. Od. 6, 102 — 109.) übertroffen habe (*Plin.* l. c. §. 17.).

Einen *Hercules*, den er von der Rückseite mahlte, sah man später noch in dem Tempel der *Antonia* zu Rom. Man bewunderte die Figur, deren Gesicht das Bild eher versprach als darstellte. — Noch zeiget ein Vasenbild bey Tischbein einen solchen *Hercules*, von dem man wohl glauben könnte, die Idee sey von dem Original des *Apelles* entnommen. — Auch mahlte er einen andern nackten Heroen, der die Natur selbst herausforderte (*Plin.* l. c. §. 16.).

Ferner mahlte er das nicht zu Mahlende: den Donner, das Blitzen, und den Blitzstrahl — *Brontes, Astrapes, Ceraunobolia* (*Plin.* l. c. §. 17.). Ohne Zweifel hat man hierunter Cyclopen zu verstehen, entweder in der Werkstatt *Vulcan's*, oder als Gehülfen *Jupiter's* im Gigantenkrieg. Dann glauben wir, daſs hier nur Ein Gemälde zu verstehen sey, worin die drey Cyclopen zusammen vorkamen, und worin es der Meister zugleich auf eine auffallende Lichtwirkung abgesehen hatte. — Wie sehr *Apelles* solcher Feuereffecte Meister war, läſst sich schon aus dem beurtheilen, daſs er selbst das Bildniſs *Alexander's* in dieser Art mahlte. Er stellte den König, den Blitz in der Hand haltend, vor. Die Finger schienen vorzustehen, und der Blitz auſser der Tafel vorzutreten. Dies berühmte Gemälde ward im Tempel der *Diana* zu Ephesus aufgestellt. Der Künstler erhielt die Bezahlung dafür in Gold nicht durch Zuzählung, sondern nach dem Maaſs. Die Summe betrug zwanzig Talente in Gold (*Plin.* l. c. §. 15. cf. *Plutarch.* in Aless. c. 4. und de Fortit. *Alex.* p. 334.). *Alexander*

war so zufrieden über das Gelingen dieser Mahlerey, daſs er selbst sagte: Es gebe nur zwey *Alexander*, der eine der Sohn *Philipp's*, der Unüberwindliche, und der andere, der des *Apelles*, der Unnachahmliche (*Plutarch.* l. c.).

Uebrigens mahlte er den *Alexander* und seinen Vater *Philipp* mehrmal. In Rom sah man den *Alexander* zweymal, in dem ersten Bilde zugleich mit *Castor* und *Pollux* und der *Victoria*, und im zweyten hatte *Alexander* als Sieger den Wagen bestiegen, mit dem Bilde des Krieges die Hände auf dem Rücken gebunden. Diese beyden Tafeln hatte *Augustus* an den besten Stellen seines neu von ihm erbauten Forum ganz einfach geweiht (früher aber scheint *Augustus* dieselben Bilder in dem Tempel *Caesar's* aufgestellt gehabt zu haben (*Plin.* 35, 10.), worauf er sie dann später nach seinem Forum versetzte). *Claudius* betrachtete aber die Sache in höherm Lichte: Er lieſs nämlich in beiden Gemälden die Bildnisse *Alexander's* ausschneiden, und sie durch andere des *Augustus* ersetzen. — Wer wird noch zweifeln, daſs der Kaiser *Claudius* mit Schwachsinn behaftet war? (*Plin.* l. c. §. 16.)

Unter andern Bildnissen machte er auch das des *Clitus*, der in die Schlacht eilend den Helm begehrt, den ihm der Waffenherold reichet. Seinen *Abron* bewunderten die Samier, und den *Menander*, König von Carien, die Rhodier, auch den *Antaeus*, Alexandria aber den Tragoeden *Gorgosthenes* (*Plin.* l. c.).

Ferner mahlte *Apelles* den *Neoptolemus* zu Pferd, den *Archelaus* mit der Gattin und Tochter, den *Antigonus* in voller Rüstung mit dem Pferde fortschreitend; aber die Kenner zogen allen Werken des Künstlers denselben König zu Pferde vor (*Plin.* l. c. §. 17.). Eines dieser Bildnisse fand sich nach *Strabo* (14. p. 657.) im Tempel des *Aesculapius* zu Cos; und zwar war *Antigonus* hier im Profil vorgestellt, weil er einäugig war, und der Künstler diesen Fehler ver-

bergen wollte, wobey *Plinius* die Bemerkung beyfügt: *Apelles* habe zuerst darauf gedacht, das Fehlerhafte der Personen bey der Bildniſsmahlerey zu verbergen (*Plin.* 35, 36. 14. cf. *Quintil.* 2, 13. 12.). — Nach *Apion* soll der Meister wen so über allen Ausdruck ähnlich gemahlt haben, daſs einer, der aus dem Gesichte wahrsagte, angegeben hat, wie lange derselbe schon gelebt habe, und wie lange er noch leben werde. Auch fanden sich unter seinen Werken Bildnisse von Sterbenden (*Plin.* l. c.).

Auch wollen wir nicht vergessen anzuzeigen, daſs in der Gemäldesammlung zu Neapolis noch das Bildniſs eines Kriegers zu sehen war, den man, weil er nur ein Bein hatte, *Monocnemon* nannte. Man bewunderte daran besonders die Feinheit der Umrisse, wodurch das Geistige im Bilde besonders hervortrat (*Petron.* Satyr. c. 83.).

Auch die Thiere wuſste *Apelles* auf das Lebendigste darzustellen. Bey einem Schlachtpferde, das er mahlte, pflegten die Pferde, welche vorbey geführt wurden, zu wiehern (*Plin.* l. c. §. 17.). Man vergleiche hiemit *Aelian* (Var. Hist. 2, 3.), welcher nach seiner Weise das Histörchen etwas derber erzählt, das zwischen *Alexander* und dem Mahler dabey sich zugetragen haben soll. Der König nämlich soll sein eigenes Bildniſs zu Ephesus nicht nach Verdienst gepriesen haben. Als aber jetzt sein Pferd bey dem Gemälde vorgeführt wurde, so soll es gewiehert haben: welches der Künstler für sich auslegend, dem Könige antwortete: sein Pferd scheine wahrlich erfahrner in der Kunst des Mahlens zu seyn, als er selbst. —

Unter den Schülern des groſsen Meisters bemerkten wir bereits den *Perseus*, an den *Apelles* selbst seine Schriften richtete, der aber weit hinter ihm zurückblieb. Ein anderer war *Ctesilochus* (nach *Suidas* sein eigener Bruder), von dem nur ein Gemälde genannt wird, wobey aber der Künstler bereits als einer jener Meister erscheint, dem

der Ernst der Kunst weniger am Herzen lag, sondern der dieselbe mehr als Spiel behandelte. In dem Gemälde nämlich stellte er unter den geburtshelfenden Göttinnen den *Jupiter* vor mit dem *Bacchus* niederkommend — in weiblichem Kopfputz, und unter den kläglichsten Geberdungen einer Gebährenden (*Plin.* 35, 40. 33.).

§. 7. Protogenes von Caunus: von Hause aus arm, soll er ohne Lehrmeister gewesen seyn, und sich bis zum funfzigsten Jahre mit dem Bemahlen der Schiffe ernährt haben. Er war indessen nicht bloſs Mahler, sondern er gehörte auch in die Classe der Bildgieſser, welche Athleten, Jäger, Bewaffnete und Opfernde machten (*Plin.* 35, 36. 20. cf. 34, 19. 34.).

Sein Verhältniſs zu *Apelles*, — ihre Bekanntschaft, ihr Wettstreit mit den Linien, den Tadel, den sich *Apelles* gegen *Protogenes* erlaubte, aber ihn auch bey seinen Landsleuten zu gröſsern Ehren brachte — haben wir angegeben.

Ein Beyspiel der ängstlichen Sorgfalt, mit welcher *Protogenes* alles zu vollenden suchte, und worüber ihn *Apelles* tadelte, daſs er die Hand nicht von seinen Arbeiten abzuziehen wisse, — giebt sein *Jalysus*, den man als sein Meisterwerk betrachtete, und den er viermal übermahlte. Das Gemälde befand sich zu Rhodus in dem Tempel dieses Heros der Insel, und *Demetrius*, der Städtebezwinger, soll aus Achtung gegen dies Gemälde die Belagerung der Stadt aufgehoben haben, weil er sie nur von der Seite mit Erfolg zu erstürmen hoffen konnte, wo der Tempel mit dem Bilde stand, und dasselbe im Sturm leicht hätte zu Grunde gehen können (*Plin.* l. c. cf. *Aul. Gell.* 15, 31.). Es war die Arbeit von sieben Jahren, während welcher Zeit er nur von angefeuchteten Lupinen gelebt haben soll, um auf solche Weise Hunger und Durst zu stillen, ohne den Sinn durch zu viel Süſse des Genusses abzustumpfen. Später

nach Rom gebracht, lieſs es *Vespasian* unter den Seltenheiten im Friedenstempel aufstellen (*Plin.* l. c. und *Plin.* 7, 39. *Plutarch.* in *Demet.* c. 22. und *Aelian.* Var. hist. 12, 41.).

Ueber das viermalige Uebermahlen des *Jalysus*, um das Bild gegen Beschädigung und Alter zu sichern, damit, wenn die obere Farbenlage wegginge, die untere zum Vorschein käme: habe ich zu einer andern Zeit gesprochen (s. die Schriften der k. Akad. der Wissensch. zu Berlin, Jahrg. 1802), und zu erläutern gesucht, wie dies bey der Mahlerey der Alten, welche zum Bindungsmittel der Farben den Leim gebrauchten, möglich, und bey einem so sorgsamen Charakter, wie *Protogenes*, auch nicht unwahrscheinlich war. Ueber das Nähere verweisen wir auf unsere Schrift, so wie auch in Hinsicht des Schaumes um das Maul des erhitzten Hundes auf demselben Bilde.

Man erzählt, daſs, als *Demetrius* die Stadt zu belagern kam, *Protogenes* sich in einem kleinen Gartenhause der Vorstadt aufhielt, wo ihn *Demetrius* öfter besuchte, und ihm eine Sicherheitswache zutheilte, um ungestört seinen Arbeiten obzuliegen. Auch soll der Krieger den Mahler gefragt haben: woher ihm das Zutrauen gekommen sey, sich gleichsam in Feindes Hände zu geben? worauf der Meister erwiederte: weil er habe vermuthen können, der Feldherr sey nicht gekommen, die Kunst, sondern um die Stadt zu bekriegen (*Plin.* l. c.).

Das Gemälde, welches *Protogenes* während der Belagerung mahlte, stellte einen ruhenden *Satyr* vor, der die Flöten hielt (*Plin.* l. c.); eine Idee, die sich noch auf Gemmen erhalten findet. *Strabo* (14. p. 652.), der auch des *Jalysus* und des *Satyrs* gedenkt, bemerkt zugleich, daſs der Mahler dem *Satyr* eine Wachtel beygefügt habe, so natürlich, daſs die Leute mehr auf den Vogel, als auf den

Satyr sahen. — Der Künstler, dem dies miſsfiel, nahm also die Gelegenheit wahr, die Wachtel, die hier eine Art von Zaubervogel war, aus dem Bilde wegzustreichen.

Andere Gegenstände seines Pinsels waren *Tlepolemus* und *Cydippe*, dann zu Athen im Rathsaal der Fünfhundert die Thesmotheten (*Paus.* 1, 3. 4.), und in den Propylaeen der edle *Paralus* und die *Ammoniada*, *Nausicaa* genannt. Hier mahlte der Künstler als Nebensache kleine Schiffchen hinzu, um anzudeuten, wie weit er, als ursprünglicher Schiffanstreicher, in der Kunst gekommen sey.

Unter den Bildnissen werden genannt: *Philiscus*, der Tragödienschreiber, nachdenkend; ein Athlet; der König *Antigonus* und die Mutter des Philosophen *Aristoteles*, der den Mahler ermahnte, auch die Thaten *Alexander's*, ihrer Unvergeſslichkeit willen, zu bearbeiten. Hiezu brachte ihn aber schon ein innerer Antrieb und eine gewisse Ueppigkeit von Kunstliebe. — Zuletzt mahlte er noch den *Alexander* und den *Pan* (*Plin.* l. c.). —

§. 8. Pausias, des *Brietes* Sohn von Sicyon, der, wie *Apelles* und *Melanthius*, ein Schüler des *Pamphilus*, von diesem auch die Mahlerey in Encaustik erlernte, in welcher Gattung zu mahlen er sich zuerst hervorthat. Er mahlte aber nicht bloſs mit dem Griffel, sondern auch mit dem Pinsel. Dies geschah bei der Ausbesserung der Gemälde des *Polygnot* zu Thespiae. Aber man glaubte, daſs *Pausias* sich hiebey nicht gut benommen, und gegen den alten Meister zurückgestanden habe, und zwar aus der Ursache, weil er nicht in derselben Gattung von Mahlerey sich mit *Polygnot* eingelassen hätte (*Plin.* 35, 40.). Indessen ist dies schwer anzunehmen. Eher läſst sich denken, daſs *Pausias* sich nicht in die alte noch sehr einfache Art der frühern Mahler versetzen konnte, und daher in der Restauration den Charakter der alten Mahlerey zu viel benachtheiligte, indem er daran zu viel besserte. Dies muſste natür-

lich denen miſsfallen, welche gewünscht hatten, die alte einfache Manier des *Polygnot* beybehalten zu sehen. Durch das Bessern ward die eigenthümliche Art des alten Meisters gleichsam verwischt. —

Pausias führte zuerst ein, die Deckenfelder in den Zimmern farbig zu verzieren, welches man früher nicht zu thun pflegte. Er mahlte hiezu kleine Tafeln, meistens mit Knabengestalten. Seine Nebenbuhler legten es so aus, daſs dies die langsame Art zu mahlen so mit sich bringe. Um daher zu zeigen, daſs man in seiner Art — in der Encaustik mit dem Griffel — auch geschwind mahlen könne, verfertigte er ein solches Täfelchen mit einem Knaben in Einem Tag; und daher das Gemälde das Bild eines Tagewerks benannt ward.

Pausias liebte in seiner Jugend eine seiner Mitbürgerinnen, die *Glycera* hieſs, und das Talent hatte, schöne Blumenkränze zu winden. Dies that sie zum Verkauf, um ihr Brot damit zu verdienen. *Pausias* trat nun mit seiner Geliebten in Wettkampf, und kam dadurch dahin, die Blumen aufs mannigfaltigste und schönste zu mahlen; und am Ende mahlte er sie selbst mit einem Kranz, welches Gemälde dermaſsen gelang, daſs es zu den vorzüglichsten des Meisters gezählt ward, und die Tafel deswegen die Blumenwinderin hieſs. Eine Copie dieses Gemäldes fand in der Folge *L. Lucullus* zu Athen bey der Feier der Dionysien, und erkaufte sie mit zwey Talenten.

Pausias verfertigte auch groſse Gemälde. Ein solches sah man in den Hallen des *Pompeius* zu Rom, ein Stieropfer vorstellend. Das Eigene der Darstellung bestand darin, daſs das Opferthier, um es in seiner Länge zu zeigen, nicht von der Seite, sondern von vorn genommen ward, und das Thier doch in seinem ganzen Umfange erschien. Auch verfuhr der Meister dabei nicht, wie andere Mahler, welche, wenn sie etwas vortreten lassen wollen, es weiſslich

anlegen, und dann die Farbe mit dem Schwarzen abdämpfen, sondern er legte den Opferstier ganz in schwarzer Farbe an, und schattirte dann mit dem Schwarzen hinein, und dies so geschickt, daſs alles aus der Fläche vortretend und in der schönsten Verkürzung erschien. — Diese Art zu mahlen haben dann viele nachgeahmt, aber keiner ist ihm gleich gekommen (*Plin.* 35, 40. 20.). Wer erkennet in solchen Effektstücken nicht den Mitschüler des *Apelles?* —

Aehnlichen Geist und Geschicklichkeit bewies *Pausias* ferner in dem Rundgebäude zu Epidaurus. Man sah von ihm allda erstlich einen Liebesgott, Bogen und Pfeile zur Seite legend und die Leyer ergreifend; zweytens das Bild der Trunkenheit — *Methe* — die aus einem gläsernen Gefäſse trank, so daſs das Gesicht der Trinkenden durch das Glas durchschien (*Paus.* 2, 27. 3.). — Allerdings ein schönes Zeugniſs eines groſsen Coloristen, so wie die sinnreiche Darstellung des *Amor* die gebildete Denkart des Mahlers offenbaret.

Pausias (*Plin.* l. c.) brachte sein Leben hauptsächlich in seiner Vaterstadt Sicyon zu, die durch lange Zeit der Hauptsitz der Mahlerey war. Die vielen Schulden zwangen aber in der Folge die Einwohner, alle öffentlichen der Stadt gehörigen Gemälde zu verkaufen, welche *M. Scaurus* in seiner Aedilität nach Rom versetzte. — Wie es scheint, gehörte auch *Atticus*, der Freund des *Cicero*, zu den Gläubigern der Stadt Sicyon. — Wenn aber jetzt bei dem Bau des prachtvollen Theaters von *M. Scaurus* die letzten Kunstwerke dieser an dergleichen so reichen Stadt nach Rom wandern, so ist nicht zu vergessen, daſs früher schon vieles hievon durch den Kunsthandel an die Ptolemäer nach Aegypten kam. *Aratus* selbst gab sich mit diesem Handel ab, um sich den dortigen Königen zu empfehlen (*Plut.* in *Arat.* c. 12.); und nach *Athenaeus* (5, 5.) war schon der groſse

Fest-

Festsaal des *Ptolemaeus Philadelphus* hauptsächlich mit Gemälden sicyonischer Meister geschmückt.

Unter den Schülern des *Pausias* ist erstlich sein Sohn Aristolaus zu nennen, der zu den strengsten Mahlern gezählt ward. Unter seinen Gemälden waren: *Epaminondas, Pericles, Medea,* die Tapferkeit, *Theseus,* das Bild des athenischen Volkes, und auch ein Stieropfer. — Das Wort streng scheint *Plinius* (l. c. §. 31.) hier nur auf die ernsten Gegenstände, die *Aristolaus* behandelte, zu beziehen.

Mechopanes, ein anderer Schüler, wuſste sich manchem durch den Fleiſs, den nur die Künstler zu würdigen verstehen, bedeutend zu machen. Uebrigens war er hart in den Farben, und machte zu viel vom Ocher Gebrauch. — Auch der Mahler *Socrates* scheint zur Schule zu gehören, der vielen und gerechten Beyfall hatte. Seine Gemälde waren: *Aesculapius* mit seinen Töchtern *Hygea, Aegle, Panacea* und *Jaso;* dann der Unverdrossene *(Ocnos),* der anhaltend den Strick dreht, welchen rücklings der Esel immer wieder abfriſst (*Plin.* l. c.).

§. 9. Nicias, des *Nicomedes* Sohn von Athen, Schüler des *Antidotus,* dessen Meister *Euphranor* war. Der Anfang seiner Thätigkeit muſste um Ol. 112. fallen, denn wie wir angaben, nahm er noch Antheil an dem Befirnissen der Marmorstatuen des *Praxiteles,* was dieser Bildhauer sehr hoch schätzte.

In der Mahlerey gehörte zu den besondern Verdiensten des *Nicias,* daſs er Licht und Schatten besonders gut zu handhaben wuſste, und daſs die Figuren aus dem Grunde hervortraten. Er hatte in solcher Beziehung ein ähnliches Bestreben, wie *Apelles* und *Pausias.* Auf weibliche Figuren verwandte er einen besondern Fleiſs.

Beyläufig wollen wir nicht vergessen anzudeuten, daſs er von dem Ocher des gebrannten Bleyweiſses zuerst Ge-

brauch machte. Er entdeckte denselben bei einem Brande im Piraeus (*Plin.* 35, 20.).

Auch scheint er sich mit der Encaustik abgegeben zu haben. Wenigstens sah man noch später von ihm ein Gemälde, welches *Augustus* in der Curia Julia weihte, mit der Beyschrift: *Nicias* habe es eingebrannt, denn ein solches Wort gebrauchte er hiefür. Der Gegenstand war eine *Nemea* auf dem Löwen sitzend und einen Palmzweig haltend, zugleich mit einem, nebenbey mit dem Stock stehenden Alten, wo man oben im Bilde eine Biga gemahlt sah, (wahrscheinlich eine Anspielung auf einen Sieg mit dem Zweygespann bey den Wettkämpfen in Nemea) (*Plin.* 35, 10.). In einer andern Stelle gedenkt *Plinius* (35, 40. 28.) desselben Gemäldes mit dem Bemerken: *Silanus* habe das Gemälde aus Asien nach Rom versetzt (wahrscheinlich *D. Junius Silanus*, der im Jahr 692 Consul war). — Auch betrachten wir es als dasselbe Bild, welches schon vor *Augustus* auf dem Forum aufgestellt war, und worüber in Hinsicht des alten Hirten mit dem Stocke ein teutonischer Abgesandter befragt wurde: wie hoch er wohl denselben schätze? — dieser aber antwortete: er möchte ihn nicht haben, wenn er auch wahr und lebendig wäre (*Plin.* 35, 8.).

Zu Rom sah man aber noch andere Bilder von der Hand des ausgezeichneten Meisters: nämlich im Tempel der *Concordia* einen *Bacchus*, auch eine *Diana*, und von Alexandria brachte *Augustus* einen *Hyacinthus* mit, welchen, da der Kaiser dieses Gemälde sehr lieb hatte, der Nachfolger *Tiberius* in dem Tempel des *Augustus* weihte (*Plin.* 35, 36. 28.). *Pausanias* (3, 19. 4.), der das Gemälde in Rom gesehen haben konnte, rühmt besonders die Eleganz der Figur des *Hyacinthus*, den *Nicias*, des *Nicomedes* Sohn, mahlte; dagegen *Bathycles* ihn an dem Denkmale zu Amyclae mit einem Bärtchen darstellte.

Unter den gröſsern Gemälden sah man zu Rom noch in den Hallen des *Pompeius* ein vorzügliches Werk des *Alexander (Paris)* und eine sitzende *Calypso*. Andere groſse Gemälde waren: wieder eine *Calypso*, eine *Io* und eine *Andromeda*.

Unter den Thieren gelangen ihm vorzüglich die Hunde.

Nicias verzierte mit seinen Gemälden auch Grabmäler, wie das des *Megabyzus*, des Oberpriesters der *Diana* von Ephesus (*Plin.* l. c.); und zu Tritia in Achaia war ein anderes ganz von Marmor gebaut, in dessen innerm Raume man ein Gemälde sah, wo auf einem Stuhle von Elfenbein eine jugendliche weibliche Figur von ausgezeichneter Schönheit saſs, und nebenbey stehend ein Mädchen mit einem Sonnenschirm; dann ein noch nicht mannbarer Jüngling mit einer Tunica bekleidet, und darüber mit einer purpurnen Chlamys, und nebenbey war noch ein jugendlicher Diener, Pfeile haltend und Jagdhunde führend. Man glaubte das Grabmal errichtet von *Celbidas*, einem dahin ausgewanderten Fremdling von Cumae in Italien (*Paus.* 7, 22. 4.).

Das Hauptgemälde des *Nicias* scheint das Schattenreich nach *Homer* gewesen zu seyn. *Ptolemaeus* (bey *Plinius* l. c. steht fälschlich *Attalus*) wollte es ihm abkaufen, und bot ihm dafür 60 Talente. Aber der Meister, der reich war, wollte es seiner Vaterstadt Athen erhalten. Man erzählt, daſs er mit solcher Beharrlichkeit daran arbeitete, daſs er öfters seine Dienerschaft fragte: ob er schon gegessen habe (cf. *Plutarch.* non posse suaviter vivi secundum Epicurum p. 1093.).

Unter den Schülern des *Nicias* ist allein Omphalion bekannt, der, früher ein Sklave, der Liebling des Meisters war. Er zierte das Hinterhaus des Tempels der *Triopa* zu Messene mit Bildern, in einer Reihe die vaterländischen Heroen jener Gegenden vorstellend (*Paus.* 4, 31. 9.).

§. 10. Andere Meister der athenischen Schule, welche mit der sicyonischen um diese Zeit thätig waren, sind ferner Asclepiodorus, Philochares, auch Theomnestus.

Plutarchus (de glor. Athen. p. 345.) gedenkt des *Asclepiodorus* unter den vorzüglichen Mahlern von Athen. *Plinius* nennet ihn gleichfalls in zwey Stellen (35, 36. 10. und 21.). In der ersten sagt er: *Apelles* habe ihm selbst den Vorzug zugesprochen in den Maaſsen — Mensura — das ist: w i e w e i t e i n e s v o n d e m a n d e r n a b z u s t e h e n h a b e. In der zweyten führt er aber an: daſs *Apelles* den *Asclepiodor* in den Verhältnissen — Symmetria — bewundert habe (wahrscheinlich möchte aber hier Mensura in Symmetria verschrieben seyn). Denn gerade jene Feinheit des Auges, nach den kleinern oder gröſsern Entfernungen der Gegenstände die Farbenunterschiede genau zu treffen, ist bewunderungswürdig, wie bei den Neuern es dem *Coreggio* und manchmal auch dem *Raphael* gelang. Die Sache beruht eigentlich und wesentlich auf der Luftperspektive. Auch wird *Asclepiodorus* von *Plinius* (1, 35.) unter den Schriftstellern angeführt, welche er bey seinem Werke benutzte. Es läſst sich also wohl denken, daſs er hauptsächlich über die Farbengebung nach Maaſsgabe der Entfernungen vom Auge geschrieben habe; ein sehr schwieriges Untrenehmen, wenn *Asclepiodorus* sich bemühte, Lehren über einen so schwierigen Punkt aufzustellen, was mehr nur Sache des Gefühls ist.

Es wird indessen nur ein Gemälde von dem Meister genannt, nämlich eine Darstellung der zwölf Götter, welche *Mnason*, der Tyrann von Elatea, erkaufte, jede Figur um 30 Minen (*Plin.* l. c.).

Zu derselben Zeit war auch *Theomnestus* thätig, von dem sonst nichts bekannt ist, als daſs er für denselben *Mnason* von Elatea Heldenfiguren mahlte, wovon jede einzelne mit 100 Minen bezahlt wurde (*Plin.* l. c.).

Von ***Philochares*** weihte ***Augustus*** ein Gemälde in der Curia Julia neben einem, bereits genannten, des ***Nicias.*** Es stellte den Vater mit dem Sohne, ***Glaucion*** mit ***Aristippus,*** sonst gemeine Personen, vor, wobey, abgesehen von der Verschiedenheit des Alters, die groſse Aehnlichkeit des Sohnes mit dem Vater wundervoll auffiel. Darüber war als Nebensache ein Adler, der eine Schlange in den Klauen hielt, gemahlt.

Dieser ***Philochares*** war, wie schon Andere angaben (s. ***Sillig*** Catal. Artif.), ein Bruder des Redners ***Aeschines. Demosthenes*** (de fals. leg. p. 329.) aber nennet ihn, um ihn verächtlich zu machen, einen Mahler von Salbengefäſsen und Handpauken. ***Ulpian*** (p. 386.) dagegen vergleichet den ***Philochares*** mit den ausgezeichnetsten Meistern, wie ***Zeuxis, Apelles*** und ***Euphranor.*** Indessen mochte ***Demosthenes*** in so weit Recht haben, als selbst bedeutende Mahler öffentliche Buden hielten, worin sie geringere Gegenstände der Mahlerey, welche sie von Gesellen und Sklaven machen lieſsen, zum Verkauf hatten. Unter solche geringere Verkaufsartikel mochten auch die irdenen gemalten Gefäſse gehören, deren noch so viele in alten Gräbern entdeckt werden.

§. 11. Theon von Samos: nach dem Vaterlande mag er zu der ionischen Schule gehört haben. Man bewunderte an ihm das Phantasiereiche in seinen Darstellungen, wodurch er mit den gröſsten Meistern des Zeitalters in Vergleich gestellt ward (***Quintil.*** 12, 10. 6.). Man zählte unter seine Arbeiten: einen verrückten ***Orestes*** (nach ***Plutarchus*** de aud. Poët. p. 18.), nämlich ***Orestes*** als Muttermörder, und den Citharoeden ***Thamyris*** (***Plin.*** 35, 40. 40.); von einem dritten Gemälde dieses Meisters spricht ***Aelian*** (Var. hist. 2, 14.). Es stellte einen jungen Krieger vor, der Hülfe bringend, mit schnellen Schritten und ganz mit Muth begeistert in die Schlacht eilt. — ***Aelian*** setzet bey: daſs, wenn der

Mahler das Bild zeigen wollte, er zuvor immer einen Tubabläser dazu stellte, und erst wenn der Kriegsgesang erhoben war und der Schall der Tuba zum Kampf aufforderte, den Vorhang, der bis dahin das Gemälde deckte, fallen lieſs. — Allerdings kann die Erzählung bey der besondern Sinnesart des *Theon* nicht befremden.

§. 12. Antiphilus, in Aegypten — wahrscheinlich zu Naucratis — geboren, gehört gleichfalls unter die groſsen Mahler der gegenwärtigen Zeit. Als sein Lehrer wird Ctesidemus angegeben, ein sonst wenig bekannter Mahler. Doch nennt man von ihm zwey Gemälde: die Eroberung von Oechalia, und dann eine *Laodamia* (*Plin.* 35, 37. und §. 33.), welches bedeutende Compositionen gewesen zu seyn scheinen.

An *Antiphilus* wird besonders die Leichtigkeit gerühmt, mit der er arbeitete (*Quintil.* 12, 10. 6.).

Nach *Lucian* (de Calumn. II. p. 562. ed. Bened.) wäre er nicht bloſs der Nebenbuhler des *Apelles* in der Kunst gewesen, sondern auch sein falscher Angeber. Wir haben aber früher den Ungrund der Lucianischen Erzählung angedeutet.

Antiphilus verfertigte gröſsere und kleine Gemälde. Unter die ersten zählen wir das edle Werk einer *Hesione*, und ein anderes, auf Einer Tafel den *Alexander* und *Philipp* mit der *Minerva* vorstellend, beide Gemälde in dem Ruhesaal der Säulengänge der *Octavia* zu Rom; in den Säulengängen des *Philippus* aber (des Stiefvaters von *Augustus*) sah man einen *Bacchus*, den *Alexander* als Knaben, und den *Hippolytus*, dessen Viergespann der wilde aus den Fluthen hervorbrechende Stier in Schrecken setzet; dann in den Hallen des *Pompeius: Cadmus* und *Europa*. Ferner ist von ihm eine Jagd des *Ptolemaeus*, an dessen Hofe er später gelebt zu haben scheint, und ein *Satyr* mit einem umgeworfenen Parderfelle, der mit der über den Augen gehaltenen

Hand in die Ferne sieht, der, wie es scheint, zu seinen edelsten Werken gehörte.

Es scheint, daſs der Mahler besonders schöne Wiederscheine zu behandeln liebte, wie auch das folgende zeiget.

Unter die kleinern Arbeiten des *Antiphilus* scheinen gehört zu haben: ein Knabe, der das Feuer anbläst, merkwürdig wegen des Wiederscheines an dem Hause und auf dem Gesichte des Knaben; dann eine Werkstatt, wo alle weiblichen Arbeiten in Wolle im Gange sind; ferner ein Bild scherzhaften Inhalts, das er Gryllus (Grille) nannte, und daher die Benennung Grylli — Grillen — für eine ganze Classe von Gemälden; (cf. *Plin.* 35, 37. und 35, 40. 32.). — Welche Art von Gemälden solche Grylli aber gewesen seyn möchten, ist schwer zu ermitteln. Indessen ist unter den Herculanischen Mahlereyen (tom. I. Taf. 47.) noch ein Wandgemälde vorhanden, das buchstäblich eine Grille (Gryllus) vorstellt, welche auf einem Triumphwagen stehend und die Zügel im Munde haltend einen in der Gabel eingespannten Papagey leitet. Und wirklich ist die Darstellung so possirlich, daſs man leicht an *Antiphilus*, als Erfinder und Verfertiger des Originals, dabey denken könnte.

Hiebey schlieſst sich aber unsere Betrachtung noch nicht. Es ist uns nämlich eben nicht unwahrscheinlich, daſs *Antiphilus* sich bereits zur Rhyparographie hinneigte, das ist: zu jener Gattung von Mahlerey, welche niedrige oder weniger edle Gegenstände behandelte, so wie in neuern Zeiten die holländische Schule, und daſs selbst das Haupt der Rhyparographie bereits in diese blühende Periode der griechischen Kunst falle.

Plinius (35, 37.), nachdem er von den gröſsten und bedeutendsten Mahlern gesprochen hat, sagt: »es ist billig, auch diejenigen zu berühren, welche kleinere Tafeln mit dem Pinsel (nicht mit dem Griffel in Encaustik) mahlten, zu denen *Pyreïcus* gehörte, welcher in der Kunst wenigen nach-

zusetzen ist. Es ist nicht bekannt, ob er sich absichtlich zu so niedrigen Gegenständen herabgelassen hat. Indessen erwarb er sich bey der Behandlung so niedriger Gegenstände den gröſsten Namen. Er mahlte Barbierstuben und Schusterbuden, und Esel und Küchengemüse und dergleichen; und daher nannte man ihn den Rhyparographen (oder nach unserer Weise zu sprechen, den Mahler niedriger und gemeiner Gegenstände). Damit ward aber das Auge auf das Anmuthigste angezogen und gereizt; — und daher kamen solche Täfelchen höher zu stehen als die gröſsten Tafeln von Vielen.«

Auch nennet *Plinius* (l. c.) den *Callicles* und *Calades*, die sich gerne mit solchen kleinen Tafeln und lustigen Gegenständen beschäftigten, mit dem Beysatz: »und *Antiphilus* gab sich mit beiden ab;« das heiſst: daſs er gerne kleine Tafeln und lustige Gegenstände behandelte. — Der Beweis davon scheint nicht bloſs sein Gryllus gewesen zu seyn, sondern auch sein Knabe, der Feuer anbläst, und seine Werkstatt von Wollespinnerinnen. Solche Gegenstände konnten, wie die Schusterbuden und das Küchengemüse des *Pyreïcus*, nur durch eine gefällige Behandlung, durch pikante Beleuchtung und treffliches Colorit Beyfall gewinnen.

Uebrigens ist es bey der unendlichen Mannigfaltigkeit solcher Gegenstände nicht möglich zu bestimmen, ob ein so gewählter willkührlicher Gegenstand eher zur Rhyparographie, oder zur Gattung der Gryllen, oder zur Parodie gehören mochte, wie das Gemälde des *Ctesilochus*, der die Geburt des *Bacchus* parodirte, und wie wir noch ähnliche Gegenstände auf Vasengemälden finden, wie *Jupiter* und *Mercur* travestirt den Besuch bey *Alcmene* machen, oder auf einem andern, wo *Amphictyon* die *Alcmene* wegen ihrer begangenen Untreue auf dem Holzstoſs verbrennen will, aber denselben nicht anzünden konnte, weil *Jupiter* oben mit zwey Naiaden hinter Wolken saſs, und diese aus

Eimern das Wasser auf das Feuer herabgossen. Letzteres Gemälde sah ich ehedem in der k. Sammlung zu Neapel, und ersteres in der Bibliothek des Vaticans.

Doch genug, um zu zeigen, daſs die niedrigen und comischen Gattungen des *Ctesilochus*, *Pyreïcus* und *Antiphilus* im Zeitalter *Alexander's* bereits im Gebrauch waren.

Schlimmer war jener andere Auswuchs von Mahlerey, worüber sich *Vitruv* ereifert, und den die Neuern unter dem Namen Arabesken oder Grotesken begreifen. Da aber diese hauptsächlich zu Wandzierden in den Zimmern dienten, und man in den Zeiten des *Apelles* und *Protogenes* die Zimmer noch nicht, oder wenig zu verzieren pflegte (cf. *Plin.* l. c.), so kann man annehmen, daſs die Arabeskenmahlerey bey den Alten erst nach *Alexander* Eingang gefunden habe.

§. 13. Echion und Therimachus: beide werden sowohl als Mahler und als Bildgieſser von *Plinius* (35, 36. 9. und 34, 19.) in Ol. 107. gesetzt. Aber es ist mehr als wahrscheinlich, daſs letztere Stelle ein Einschiebsel sey. — Auch kommt von *Therimachus* keine Arbeit, weder in der einen, noch in der andern Kunstgattung, vor.

Bekannt ist *Echion* als Mahler. Bey *Plinius* (35. 32.) wird er in der Reihe des *Apelles* und anderer groſser Künstler genannt, welche nur mit vier Farben mahlten und sich die höchsten Preise bezahlen lieſsen. Dann machet *Plinius* (35, 36. 9.) mehrere edle Gemälde von ihm namhaft: einen *Bacchus*, die *Tragoedia* und *Comoedia*, ferner *Semiramis*, von der Magd zur Königin erhoben, eine Alte mit der Lampe vorleuchtend, und die Neuvermählte, berühmt wegen des Ausdruckes der Schamhaftigkeit. —

Neben dem Namen *Echion* kommt ein anderer Mahler *Aëtion* vor: zweymal bey *Lucian*, erstlich (de merced. conduct. I. p. 499.), wo er mit den ersten seines Faches, mit *Apelles*, *Parrhasius* und *Euphranor* zusammengestellt ist,

und zweytens (de imag. tom. II. p. 8.) wird er nicht nur wieder mit den genannten groſsen Mahlern verglichen, sondern ihm auch ein Gemälde zugeschrieben, welches die Heirath der *Roxane* vorstellet.

Ferner kommt der Mahler bey *Cicero* vor, einmal unter dem Namen *Aetion* (in *Brut.* c. 18.), wo er gleichfalls wieder im Range mit *Apelles*, *Nicomachus* und *Protogenes* steht, und dann zum zweytenmal (in *Paradoxis.* V. 2.), wo er unter dem Namen *Echion* wie bey *Plinius* als eines der ersten Lichter der Kunst erscheint. — Vergleichen wir diese Stellen, so kann nicht wohl ein Zweifel obwalten, daſs *Echion* und *Aetion* ein und derselbe Mahler sey.

Allein eine dritte Stelle bey *Lucian* (in *Herodot.* tom. I. p. 622.) scheint sich dieser Annahme entgegen zu stellen. Hier wird der Mahler *Aetion*, der die Heirath *Alexander's* mit *Roxane* so vortrefflich mahlte, in das Zeitalter *Lucian's* selbst, also unter die Antoninen, versetzt. Der Künstler hatte das Gemälde bey den feierlichen Spielen zu Olympia ausgestellt, und einer der Hellanodiken, der *Proxenidas* hieſs, war so sehr von dem Anblick des Gemäldes bezaubert, daſs er keinen Anstand nahm, dem Mahler seine Tochter zur Ehe zu geben.

Aber wem muſs es nicht auffallen, einen Mahler *Aetion*, welchen *Lucian* selbst zweymal in der Reihe der gröſsten Mahler des Alexandrischen Zeitalters nennet, und der eben so wieder bey *Cicero* vorkommt, — auf einmal in den Verfall der Kunst, unter die Antoninen herabgerückt zu sehen? — Zweytens trägt *Lucian* seine Heirathsgeschichte nicht als etwas sicheres vor, sondern nur nach einer Sage — wie man erzählt —; drittens hält *Lucian* als ein herumziehender Redner hier seine Vorträge in Macedonien, und gegenwärtigen Vortrag bloſs als eine Eingangsrede, um sich seinen Zuhörern zu empfehlen. Dann sagt er von dem Gemälde, welches er als etwas Vorzügliches beschreiben will,

im Allgemeinen nur, daſs er es in Italien gesehen habe. Man sieht also, daſs es dem Rhetor bey seiner Erzählung keinesweges um eine reine historische Thatsache in Hinsicht des Bildes und des Meisters zu thun war, sondern bloſs um ein Beispiel und Mittel: wie ein geistreicher Mann seine Talente bey Vielen auf einmal bekannt machen könne.

Das Gemälde mag *Lucian* wirklich in Italien und in Rom selbst gesehen haben, und zwar dasselbe Gemälde, welches *Plinius* unter: der Neuvermählten, die wegen des Ausdruckes der Schamhaftigkeit berühmt war, bezeichnet.

Die Art, wie *Lucian* das Bild beschreibt, ist übrigens so anziehend, daſs wir die Nachricht darüber nach der Uebersetzung von *Wieland* nicht vorenthalten wollen:

»Es (das Gemälde) stellt ein äuſserst prächtiges Schlafgemach mit einem Brautbette vor. An diesem sitzt *Roxane*, das schönste Mädchen, das man sich denken kann. Ihre Augen sind aus Scham vor dem neben ihr stehenden *Alexander* auf den Boden geheftet. Sie ist von verschiedenen lachenden Liebesgöttern umgeben. Der eine, der hinter ihr steht, zieht den Brautschleier von der Stirne, und zeigt sie dem Bräutigam. Ein anderer ist in der Stellung einer Sklavin beschäftigt ihr die Schuhe abzuziehen, damit sie nicht länger säumen könne, sich nieder zu legen. Ein dritter hat *Alexandern* beym Rocke gefaſst, und zieht ihn aus allen Kräften zu *Roxanen* hin. Der König selbst reicht dem Mädchen die Krone dar, und neben ihm steht *Hephaestion* als Brautführer mit einer brennenden Fackel in der Hand, auf einen wunderschönen Knaben gestützt, der vermuthlich den Gott der Ehen vorstellt; denn der Name steht nicht dabey. Auf einer andern Seite des Gemäldes sieht man noch einige Liebesgötter, die mit *Alexander's* Waffen spielen; ihrer zwey schleppen seinen Spieſs, und scheinen unter der Last desselben beynahe zu erliegen. Ein paar

andere bringen einen Dritten, der den König selbst vorstellt, auf einem Schilde getragen, den sie an den beiden Handhaben gefaſst halten. Noch ein anderer ist in den rückwärts liegenden Panzer hineingekrochen, wo er zu lauern scheint, um jene Träger, wenn sie vorbeykommen werden, zu erschrecken. Diese Nebensachen sind nichts weniger als müſsig und bloſses Spiel der Phantasie des Künstlers; denn sie bezeichnen die kriegerischen Neigungen des Königs, und daſs er über der Liebe zu ***Roxanen*** die Waffen nicht vergessen habe u. s. w.«

Daſs es in neuern Zeiten nicht an Künstlern fehlte, die die Beschreibung des Bildes zum Vorbild eigener Versuche machten, darf nicht befremden. ***Raphael*** selbst entwarf hievon eine Zeichnung, welche die Schüler in der eigenen Villa des Meisters bey Rom an der Decke colorirten; und ***Sodoma*** hat in den obern Zimmern der ***Farnesina*** in demselben Gegenstand sich selbst übertroffen.

§. 14. Athenion von Maronea in Thracien, Schüler eines sonst unbekannten Meisters ***Glaucio*** von Corinth, wird mit ***Nicias*** verglichen, und demselben manchmal vorgezogen, besonders in der Farbe, worin er ernster war, und darin zugleich harmonischer, wodurch man seine tiefere Kenntniſs in der Mahlerey wahrnimmt. — Seine Werke sind: im Tempel zu Eleusis der ***Phylarchus***, und zu Athen die Versammlung — Syngenicon —; dann ***Achilles*** in weiblicher Kleidung von ***Ulysses*** entdeckt. Aber das Gemälde, worin er sich am meisten auszeichnete, war ein Bereiter mit dem Pferde. Wäre ***Athenion*** nicht in der Jugend gestorben, möchte keiner mit ihm zu vergleichen seyn. So weit ***Plinius*** (35, 40. 29.). Der Vergleich mit ***Nicias*** läſst glauben, daſs er zugleich mit diesem groſsen Künstler geleb habe um Ol. 112. —

§. 15. Theodorus. Wir erfahren wenig von diesem Künstler; doch so viel, daſs er gegen das Ende dieses Zei

alters lebte. *Plinius* (35, 40. 40.) nennt folgende Werke von demselben: Einer, der sich die Salben einreibt; *Orestes*, der die Mutter und den *Aegisthus* tödtet; den trojanischen Krieg, den er auf mehreren Tafeln darstellte, aufbewahrt in den Hallen des *Philippus* zu Rom, und eben allda eine *Cassandra* im Tempel der *Concordia*, die *Leontium*, die Vertraute des *Epicurus*, nachdenkend, und den König *Demetrius*.

Diesem fügen wir noch den Alcimachus bey, der den *Dioxippus*, den Pancratiasten, mahlte, der ohne Kampf den Sieg zu Olympia davon trug (*Plin.* 35, 40. 32.), und sich im Feldzug *Alexander's* bekannt machte (*Diod.* 17, 100. cf. *Curtius* und andere).

Noch erwähnen wir den Cleanthes und Aregon von Corinth, von denen wir zwar weiter nichts erfahren, als daſs sie in dem Tempel der *Diana* an dem Ausflusse des Alpheus verschiedene preiswürdige Werke anfertigten. Darunter gehörte: der Untergang von Troja, die Geburt der *Minerva*, und eine *Diana*, auf einem Greif sich erhebend. Wir schöpfen diese Nachricht aus *Strabo* (8. p. 343.), und merkwürdig ist ein Umstand, welchen *Athenaeus* (8, 6.) anführt, daſs in dem Gemälde des *Cleanthes*, welches die Geburt der *Minerva* vorstellte, *Neptun* vorhanden war, welcher dem gebärenden *Jupiter* einen Thunfisch anbot. Ein anderer Grund, diese beiden Mahler in gegenwärtige Periode zu setzen, ist nicht vorhanden, als das Alterthümliche ler Gegenstände.

Das mittlere Italien.

§. 16. Wir haben den Zustand der Kunst im mittlern alien in dem ersten und zweyten Zeitraume in Betracht ezogen, und gefunden, daſs derselbe von dem der Grieien nicht wesentlich verschieden war, und daſs damals beits Griechen nach Rom kamen, um allda den Tempel der

Ceres mit plastischen Arbeiten sowohl, als mit Gemälden zu verzieren.

In dieser langen dritten Epoche, wo die griechische Kunst sich auf einmal so hoch emporhob, und den höchsten Punkt ihres Strebens erreichte, bot sich noch keine Gelegenheit, auch von dem mittlern Italien zu sprechen: und fast erscheint dasselbe während der langen Periode von 160 Jahren — vom J. 300 bis 460 von Rom — in kunstgeschichtlicher Beziehung wie eine leere Tafel. Kaum werden wir eine Dämmerung gewahr, geblendet von dem hellen Glanze, an den unser Auge bey der Beschauung der griechischen Kunstzustände sich gewöhnt hat. Aber so gering auch die Spuren sind, so läſst sich doch die Kunstpflege in den mittlern Gegenden Italiens nicht verkennen, selbst mit einer gewissen Theilnahme an den groſsen Fortschritten der griechischen Kunst seit Ol. 80. bis Ol. 120.

Die Thatsachen, die sich dafür anführen lassen, sind zwar nicht in groſser Anzahl, und hängen hauptsächlich mit der Stadt zusammen, die durch ihre Groſsthaten fast die Geschichtschreibung einzig auf sich gezogen hat.

Bekannt ist, daſs Rom nie aufhörte zu kriegen und zu siegen; und daſs dabey der religiöse Sinn des Volkes nicht müde wurde, heilige Gebäude zu errichten, und sie mit Bildwerken nach dem Vermögen der Zeit auszuzieren. Die Bilder scheinen aber allgemein nur von geringem Material — entweder von Holz, oder von gebrannter Erde — gewesen zu seyn. Selbst bis zur Eroberung Asiens blieb dies so gebräuchlich, sagt ***Plinius*** (34, 16.), und bis spät sah man nicht nur in den Nachbarstädten, sondern auch in Rom selbst noch eine Menge Ueberreste, besonders waren die Giebelzierden der Tempel von gebrannter Erde, dauerhaft und von wundervoller Arbeit (***Plin.*** 35, 46.).

Ueber solche Kunsterzeugnisse von geringem Material sind uns keine speziellen Nachrichten zugekommen, und

noch weniger von den Künstlern: ob dieselben Einheimische, Etrusker, oder Griechen waren. Letztere dürften nicht befremden, da in dieser Zeit Rom und andere Städte an den Küsten Hetruriens in häufigem Verkehr mit den Griechen standen.

Das mittlere Italien übte aber nicht bloſs die Bildschnitzkunst und die Plastik in dieser Zeit, sondern auch das Bildgieſsen in Erz, doch wie es scheint hauptsächlich nur für öffentlich aufzustellende Denkmäler der Männer, die man ehren wollte. Dahin gehören:

1) Die Statue des *Hermodorus* von Ephesus, aufgestellt auf dem Comitium, der den zehn Gesetzgebern bey Verfertigung der 12 Tafeln, und zur Erklärung derselben zur Hand war (*Plin.* 34, 11.). Dies um's Jahr 304 der Stadt.

2) Im J. 315 beehrte das Volk durch gemeinsamen Beytrag den *P. Minutius*, der die Wohlfeilheit des Getreides vermittelt hatte, auf ähnliche Weise, und zwar nach *Plinius* (18, 4. und 34. 11.) mit einer Statue vor der Pforte Trigemina, oder wie *Livius* (4, 16.) sagt, durch Aufstellung eines vergoldeten Stieres allda.

3) Die Statuen der vier Abgesandten, welche die Fidenaten auf Anstiftung des Königes *Tolumnius* von Veii ermordeten, im J. 316. Die Erzbilder wurden auf den Rostra des Forum's aufgestellt, aber wie es scheint nur in der Gröſse von drey Fuſs (cf. *Liv.* 4, 17. und *Plin.* 34, 11.).

4) Die Statue des *Camillus*, gleichfalls aufgestellt auf den Rostra (*Plin.* 34, 11.), wahrscheinlich nach der Vermittelung des Friedens zwischen dem Volk und dem Adel m J. 388. — Das Bild war ohne Tunica, so wie die Stue des *Romulus*, vermuthlich um dem zweyten Gründer der tadt wie dem ersten dadurch ähnliche, das ist: heroische hre zu erweisen.

5) Etwas später in dem samnitischen Kriege wurden af Geheiſs des delphischen *Apollo* auch die Statuen des

Pythagoras und des *Alcibiades* an den beiden Enden des Comitium's aufgestellt, welche bis auf *Sylla* vorhanden waren (*Plin.* 34, 12.).

6) Die Ehre einer Reiterstatue, aber in der Toga, erhielt zuerst *Q. Marcius Tremulus* nach seinen Siegen über die Samniten und nach der Eroberung von Anagnia, und weil er das Volk von den Staatsbeyträgen befreyt hatte. Die Statue ward im J. 448 auf dem Forum vor dem Tempel des *Castor* und *Pollux* aufgestellt (cf. *Liv.* 9, 43. und *Plin.* 34, 11.). Nach *Livius* (9, 44.) war in demselben Jahre auch die groſse Statue des *Hercules* auf dem Kapitol geweiht, — eine Statue, wovon sonst keine Meldung geschieht.

Aber nicht bloſs Bildwerke in Erz bezeugen den Bestand der Kunst während des gegenwärtigen Zeitraumes, sondern auch Mahlereyen. Selbst ein edler Römer wird genannt, nämlich *C. Fabius*, der um das Jahr 450 den Tempel der *Salus*, welchen der Dictator *C. Junius Bubulcus* erbaut hatte, mit Gemälden verzierte, und von dem der Beyname — *Pictor* — auf seine Familie überging (cf. *Liv.* 10, 2. und *Plin.* 35, 7.). Die Gemälde, von denen die Gegenstände nicht angegeben sind, dauerten bis auf den Kaiser *Claudius*, wo der Tempel durch Brand zu Grunde ging.

Dann lieſs *Appius Claudius* — der Blinde — in dem von ihm im J. 458 erbauten Tempel der *Bellona* (*Liv.* 10, 19.) die Bildnisse seiner Familie auf Schilden gemahlt, aufstellen. In *Plinius* (35, 3.) stehet aber die Jahreszahl CCLIX. falsch. Wahrscheinlich sind durch die Abschreiber zwey CC ausgefallen, welche, wenn man sie hinzusetzt, richtig mit der Zahl des *Livius* stimmen.

§. 17. In Hinsicht der Stilart solcher in Rom verfertigten Kunstwerke läſst sich nichts Bestimmtes angeben. Aber bey dem bereits starken Verkehr des mittlern Italien

mit

mit den Griechen läſst sich annehmen, daſs sich bald Alles auch in der Kunst, nicht nur in Rom, sondern auch in andern hetrurischen Städten, gräcisirte, und so die Elemente der frühern hetruscischen Kunst in die griechische übergingen. So läſst sich wohl denken, daſs die bessern mit hetruscischer Schrift auf uns gekommenen Denkmäler in Erz, wie der *Augur* in Florenz, und der sitzende Knabe in der Vaticana, aus gegenwärtiger Periode seyen, wo die Hetrusccer bereits ihren herben Stil verlassen, und die gefälligern Elemente der griechischen Kunst in sich aufgenommen hatten. Diesen bessern Stil zeigen auch schon allgemein die mit dem Grabstichel eingerissenen Figuren auf den Paterae und Cistae mysticae in Erz, obwohl oft sehr nachlässig gemacht. Ein Theil derselben mag auch bereits in gegenwärtiger Zeit verfertigt seyn, obwohl die Mehrzahl in eine spätere Epoche gehören mag.

Was die Mahlerey des *C. Fabius* betrifft, so mochte der edle Römer leicht von einem Griechen unterrichtet seyn, und seine Arbeiten ganz den Geschmack der vollendeten Kunst der Griechen an sich tragen, und eben so auch die Bildnisse auf den Schilden, welche *Appius Claudius* im Tempel der *Bellona* weihte. Alte Gemälde von bereits vollendeter Kunst fanden sich ja ohnedies in kleinern Städten unweit Rom, so wie in Ardea, Lanuvium und Caere, welche man später selbst vor der Erbauung Rom's gemacht zu seyn wähnte (*Plin.* 35, 6.); aber wohl eher in dem Zeitalter des Mahlers *Fabius* gemacht sind, sey es von Griechen selbst oder von Eingebornen, welche die Kunst von den Griechen erlernt hatten.

Doch wollen wir nicht vergessen, daſs es jetzt noch in althetrurischen Städten, wie zu Tarquinii, in Felsen eingehauene Gräber giebt, die mit Gemälden geziert sind. Ein solches, jetzt zerstörtes, ist schon seit der Zeit *Winkelmann's* bekannt. Andere sind aber Entdeckungen der letztern Jahre,

wie das vom Herrn *v. Stackelberg* gezeichnete, und zwey andere, von denen Herr *Gerhard* im 3ten Bande des Instituto Archeologico die Zeichnungen und die Erklärungen giebt. Solche Mahlereyen sind in so fern merkwürdig, daſs sie bloſs als Polychromata, ohne Schatten und Licht gemahlt sind. Dies würde auf ein hohes Alter rathen lassen, wenn nicht die Anordnung und die Zeichnung der Figuren, auch so andere Zierarten, eine spätere Zeit der griechisch-römischen Kunst kund gäben, so daſs sich denselben kein höheres Alter zumessen läſst, als den so häufig auf Särgen vorkommenden Reliefs — in Tufstein, in Alabaster und in gebrannter Erde, die man hauptsächlich in Volterra, Chiusi und Perugia auffindet. Solche Gemälde und plastische Arbeiten haben nichts mehr mit dem frühern Stil der hetruscischen Kunst zu thun, sondern sie sind als Werke des spätern römischen Zeitalters zu betrachten.

§. 18. Wie früh aber schon die Städte Hetruriens, besonders die an den Küsten, mit griechischer Kunst bekannt wurden, kann wohl nichts deutlicher zeigen, als die neuen Entdeckungen so vieler Gräber mit griechischen Gefäſsen ganz in der Art, wie sie aus den Gräbern von Groſsgriechenland, von Sicilien und aus mehrern Gegenden des eigenthümlichen Griechenlands bekannt sind. Diese Auffindungen zu Vulci unweit Corneto, oder dem alten Tarquinii, sind zur Zeit noch ein Räthsel, nämlich in so fern es noch nicht ausgemacht ist: ob die Gegend diese groſse Menge von Gefäſsen einzig dem griechischen Handel zu danken hat, oder ob griechische Fabrikanten sich allda angesiedelt und ihren Betrieb auf dieselbe Weise, wie im Mutterlande, allda gehabt haben. Noch entgeht uns der Entscheidungsgrund hierüber.

Aber aus der Fremde eingebracht, oder zur Stelle fabrizirt: bleibt so viel sicher, daſs unter den mancherley Gegenständen solche vorhanden sind, die von vortrefflicher

Kunst doch schon dem Zeitalter *Alexander's* vorangehen, wie z. B. die *Patera*, jetzt im Museo zu Berlin, wo der am Arm verwundete *Patroclus* von *Achilles* verbunden wird. Dergestalt scheint man mit Recht folgern zu dürfen, daſs jene Gegenden Hetruriens bereits vor *Alexander* mit Meisterwerken der griechischen Kunst bekannt waren: und daſs also auch einheimische Künstler ihre Aufmerksamkeit dahin richten muſsten, ihre eigenen Arbeiten darnach zu vervollkommnen.

Mehr über die Thätigkeit und den Stil der Kunstwerke des mittlern Italiens in gegenwärtiger Epoche darzubringen, erlaubt uns der Mangel an zuverlässigen Thatsachen nicht.

Die eigentliche hetrurische Kunst hat sich nie über das Strenge und Harte erhoben; und indem sich die Kunst im Lande gräcisirte, kann fernerhin von einem eigenthümlichen hetruscischen Stil nicht mehr die Rede seyn.

VIERTE EPOCHE.

Von Olymp. 120. bis Olymp. 155.

Der Nachahmungsstil.

§. 1. Nachdem die Kunst unter *Alexander* dem Groſsen und seinen unmittelbaren Nachfolgern bis Ol. 120. ihre allseitige Höhe erreicht hatte, trat, wie *Plinius* (34, 19.) sagt, ein Stillstand in der Kunst ein (cessavit ars). Aber sie lebte dann Ol. 155. wieder auf (ac rursus olympiade centesima quinta revixit); zwar wie er beysetzt, blieben die Meister weit gegen die obgenannten — im Alexandrischen Zeitalter — zurück, aber sie waren dabey doch sehr preiswürdig (cum fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen).

Beide Aussagen: das Aufhören und das Wiederaufleben, befremden. Natürlich kann das Aufhören nicht im buchstäblichen Sinne genommen werden, sondern nur so, daſs Ursachen eintraten, wodurch das Streben in der Kunst eine weniger günstige Richtung erhielt. Denket man über solche Zustände nach, so mag man die Abnahme der Kunst um diese Zeit theils in einen innern, theils in einen äuſsern Grund zu setzen geneigt seyn. In Beziehung des innern Grundes scheint es in dem Treiben des menschlichen Geistes selbst zu liegen, daſs, wenn er das Ziel seiner höchsten Bestrebungen erreicht hat, und sich ihm keine neuen Bahnen zu Höherem mehr öffnen, dieser Geist selbst anfängt

gleichsam auf seinen Lorbeern auszuruhen, und jetzt ohne Anstrengung, gleichsam spielend, die Ehren der Vorgänger zu erlangen. Das Studium wird oberflächlicher, die Praktik leichter, und der Schein tritt an die Stelle des Ernstes und der Tiefe. Es bildet sich ein Nachahmungsstil des schon früher Bestehenden. Die Dichtkunst ist von den bildenden Künsten hierin nicht verschieden. Eine wie die andere sinket selbst plötzlicher als sie gestiegen war, und eine erneute spätere Aufregung kommt nie der frühern Originalepoche gleich. Dies bezeichnet ***Plinius*** durch: ars revixit — die Kunst erstand wieder unter lobenswerthen Meistern, aber weit unter denen der frühern Zeit — vor Ol. 120. — Bietet doch die neuere Kunstgeschichte ganz dieselbe Erscheinung dar. —

Wenn demnach ein solcher innerer Grund der Abnahme nicht in Abrede gestellt werden kann, so kommt allerdings auch ein äuſserer hinzu, der mit der gänzlichen Umgestaltung der Weltzustände zusammen hängt. Neue Reiche haben sich gebildet, und zwar alle mehr oder weniger mit der Neigung die griechischen Elemente für Kunst und Wissenschaft in sich aufzunehmen. Es fehlte den Künstlern nicht an Arbeit und Aufmunterung. — Und gingen da und dort auch einige Werkstätten unter, so öffneten sich dafür Alexandria, Syrien, Pergamum, Thracien, Macedonien, Epirus und Sicilien. Ja nicht lange dauerte es, daſs auch das mittlere Italien, das bis dahin die Künste nur spärlich pflegte, und schwach gegen die groſsen Fortschritte der Griechen dastand, die Cultur derselben kräftiger in sich aufnahm. Athen, Sicyon, Rhodus lieferten forthin die Meister, und wenn in Griechenland selbst jetzt weniger groſse Werke zum Vorschein kommen; so gab die überall verbreitete Athletik doch noch reichen Stoff für neue Arbeiten.

Das Feld für die Kunstübung hatte sich also eher erweitert als beschränkt. Aber die Meister, die von Griechen-

land ausgingen, arbeiteten jetzt mehr für die Launen der Höfe und für ihre Prachtliebe. Sie haschten mehr nach Geld als nach Ehre. Leichtigkeit und Oberflächlichkeit traten an die Tagesordnung. Zwar fehlte es nicht an guten Urtheilen; und so geschah es, daſs man an manchen Höfen, besonders zu Alexandria und Pergamum, den Werken früherer Meister einen höhern Werth beylegte, und sie aufzukaufen und zu sammeln suchte. Man wollte das Vergnügen an höherer Kunst nicht entbehren. Wie weit der Hang nach jenen ältern Werken später in Rom ging, werden wir in der Folge häufig zu berühren haben.

Bey dem weit ausgedehnten und erweiterten Kunstbetrieb des Zeitalters, bleibt es indessen auffallend: erstlich daſs sich so wenig Künstlernamen aufgezeichnet finden, da die Liste derselben in den vorigen Altern so reich ist: eine Erscheinung, die nur aus dem Umstand zu erklären ist, daſs solche Künstler der Aufzeichnung und Ueberlieferung weniger würdig waren. Zweytens werden im Verhältniſs zu den vorigen Zeiten selbst nur eine geringe Anzahl von Kunstwerken genannt, und noch weniger genau beschrieben; und wenn es von diesem und jenem Nachrichten giebt, so werden die Namen der Meister, die solche fertigten, verschwiegen, ein Beweis, daſs solche Arbeiten gegen die der vorigen Periode an Vollkommenheit zurückstehen muſsten. Drittens finden wir uns in den unangenehmen Zustand versetzt, daſs — wenn wir die Münzen und einige geschnittene Steine ausnehmen — wir auch nicht ein einziges gröſseres Bildwerk weder in Erz noch in Marmor nennen können, das mit Sicherheit in gegenwärtige Epoche gehörte. Alles ist für uns verdunkelt, oder von der Erde vertilgt; eine Erscheinung, welche auch bey den Bauwerken des Zeitalters vorkommt, was wir bereits in der Geschichte der Baukunst zu beklagen hatten.

Alles dies sey bemerkt, damit man nicht etwa glaube,

Plinius, von der Abnahme der Kunst sprechend, habe nur die Bildnerey in Erz, und zwar bloſs die Technik derselben, nicht aber die gesammte Kunst verstehen wollen.

Was wir indessen von den Künstlern und Kunstwerken der Zeit Wesentliches in Erfahrung bringen, werden wir auf folgenden Blättern mittheilen.

Die Bildner.

§. 2. Hermocles von Rhodus: ohne Zweifel noch aus der groſsen Gieſsschule, die seit *Lysippus* sich in dieser Insel gebildet hatte, und zu der auch *Chares* von Lindus, der den Sonnencoloſs verfertigte, gehörte. Er ward von *Stratonice*, der Gemahlin zuerst des *Seleucus*, und dann dessen Sohnes *Antiochus*, zu dem groſsen Neubau des Tempels nach Hierapolis in Syrien gerufen, wo er die Statue des *Combabus*, des Lieblings der Königin, in Erz goſs (*Lucian.* in Dea Syria — tom. II. p. 896. Ed. Bened.). Dies war aber nicht das einzige allda verfertigte Bildwerk, sondern eine Menge anderen theils mythischen, theils historischen Inhalts. Ohne die Götter *Jupiter*, *Juno*, *Apollo*, *Atlas*, *Mercur*, *Luna*, alle von Gold, in dem Innern des Tempels zu zählen, sah man im Freyen vor dem Tempel, und in Erz die Statuen der *Helena*, *Hecuba*, *Andromache*, *Hector*, *Paris*, *Achilles*, *Nireus*, *Philomela* und *Procris*; und unter den historischen, auſser dem genannten *Combabus*, die Bilder der *Semiramis*, des *Alexander*, *Sardanapalus* und der Königin *Stratonice* selbst, letztere von ausgezeichneter Schönheit, und mehrere andere. Die groſse Anzahl solcher Bildwerke zeiget, daſs *Hermocles* mit einer groſsen Anzahl Gehülfen dahin gezogen seyn muſste.

§. 3. Cantharus von Sicyon: (*Plin.* 34, 19. 25.), Sohn des *Alexis* und Schüler des *Eutychides*, machte die Statue des schönen *Cratinus*, der im Ringen der Jünglinge siegte, und die des *Alexinicus*, der gleichfalls den Sieg im

Ringen unter den Jünglingen davon trug (*Paus.* 6, 3. 2 und 6, 17. 5.). Da der Meister schon Ol. 120. blühte, so muſs dieser sein Schüler in die etwas spätern Olympiaden dieses Zeitraumes fallen.

Wir fügen hier bey den POLYEUCTUS, der die Statue des *Demosthenes* nach dessen Tode um Ol. 125. goſs, welche auf dem Forum zu Athen stand (*Plutarch.* X. Orat. p. 846.). Leicht mögen die noch vorhandenen Porträte des groſsen Redners dem Original des *Polyeuctus* nachgebildet seyn.

§. 4. ISIGONUS, PYROMACHUS, STRATONICUS und ANTIGONUS: Diese vier Erzgieſser werden genannt als diejenigen, welche für die pergamenischen Könige, *Attalus* und *Eumenes*, die Schlachten gegen die Gallier verfertigten (*Plin.* 34, 19. 24.). Dies geschah Ol. 135. — In Rücksicht des *Pyromachus* bin ich der Meinung, daſs es derselbe Künstler sey, der von andern bald *Phyromachus*, bald *Phylomachus* genannt ist, und der die vorzügliche Statue des *Aesculapius* machte, welche der König *Prusias* von dem Nicephorium bey Pergamum wegnahm (cf. *Polyb.* de Virt. et Vit. tom. III. p. 129. und *Diod.* Fragm. 31. tom. X. p. 43. ed. Bip.). *Antigonus* war derselbe, der auch Schriften über seine Kunst, nämlich über die Toreutik, herausgab (cf. *Plin.* I. 34.). *Stratonicus* wird auch unter den berühmten Toreutikern genannt (cf. *Plin.* 34, 19. 25. und *Athenaeus* I. p. 215.), und ihm ein *Satyr* auf einem silbernen Gefäſs zugeschrieben, der eher hingelegt, als gemacht zu seyn schien (*Plin.* 33, 55.). Nur von *Isigonus* giebt es weiter keine Nachricht.

§. 5. MICON, Sohn des *Nicostratus* von Syracus. Nach *Pausanias* (6, 12. 2.) war er der Verfertiger von zwey Statuen, *Hiero* des Zweiten von Syracus, die eine zu Pferd, und die andere zu Fuſs, welche ihm seine Söhne zu Olympia setzen lieſsen.

Weiterhin berichtet derselbe *Pausanias* (6, 15. 3.)

daſs demselben *Hiero II.* die Syracuser auf öffentliche Unkosten zwey Statuen zu Olympia gesetzt hätten, und eine dritte dessen Söhne, wobey aber der Künstler nicht genannt wird. Etwas Näheres über diese zwey Stellen beyzubringen, finden wir uns aus Mangel anderweitiger Nachrichten auſser Stande.

Mahler der Zeit.

§. 6. Wenn die Bildnerey in dieser Zeit verfiel, so darf es nicht befremden, wenn die Mahlerey dasselbe Loos hatte. Denn leichter noch als jene artet diese aus. Leicht neiget sie sich zu einem bloſsen Farbenschein, und begnüget sich bloſs als Zierde zu dienen, und in Nebendingen, in niedrigen und grillenhaften Erfindungen zu glänzen, zum Nachtheil eines gründlichen Studiums in der Zeichnung und in einer sorgfältigern Farbengebung. Die Geschichte fand daher auch keine Gelegenheit, eine groſse Anzahl von Mahlern in dieser Periode zu nennen. Es sind folgende:

I. Artemon. Er mahlte die Königin *Stratonice*, welche? ist ungewiſs. Aber der Name der Königin weiset immer auf gegenwärtige Periode hin; ferner eine *Danae*, über deren Schönheit mit dem Kinde *Perseus* die Seeräuber in Bewunderung standen, dann einen *Hercules* mit *Deianira.* Auch in der Halle der *Octavia* zu Rom sah man vorzügliche Werke von ihm: erstlich wie *Hercules* vergöttert sich vom Berge Oeta nach dem Himmel erhebt, und dann *Laomedon* in seiner Beziehung zu *Hercules* und *Neptun:* wahrscheinlich die dem Seeungeheuer ausgesetzte, aber vom *Hercules* gerettete *Hesione*, welche er dann an seinen Waffengefährten *Telamon* übergiebt (*Plin.* 35, 40. 32.).

II. Clesides. Auch dieser Mahler ist durch die *Stratonice* bekannt. Derselbe ward nämlich durch die Königin nicht begünstigt, und so suchte er sich dadurch zu rächen, daſs er sie in Liebschaft mit einem Fischer mahlte. Er

stellte das Gemälde im Hafen zu Ephesus öffentlich zur Schau, während er unter Segel ging. Die Königin fand aber die beiden Porträte so wundersam ähnlich, daſs sie verbot, das Gemälde wegzunehmen. — Wahrlich eine hohe Kunstliebhaberey! (*Plin.* 35, 40. 33.).

III. Nealces: Als ein Freund des *Aratus* — also um Ol. 133. lebend — brachte er es bey demselben dahin, daſs er als ein Tyrannenfeind ein berühmtes Gemälde des *Melanthius*, welches den Triumph des Tyrannen *Aristratus* vorstellte, nicht ganz zerstörte, indem er an die Stelle des *Aristratus* einen Palmbaum mahlte (*Plut.* in Arato c. 13.).

Nealces wird aber selbst als ein geistreicher und besorglicher Künstler gelobt. Den Beweis seines Talentes gab er in einem Gemälde, das eine Schlacht auf dem Nil zwischen den Aegyptern und Persern vorstellte. Denn da der Nil zur Zeit der Ueberschwemmung vom Meere nicht zu unterscheiden ist; so mahlte er an dem Strande einen kleinen Esel, der trinkt, und ein Crocodil, welches ihm nachstellt. Auch war das Gemälde einer *Venus* von ihm bekannt (*Plin.* 35, 40. 36.). Ferner wird erzählt, daſs ihm der Schaum um das Maul eines Pferdes, das ein Stallknecht hielt, auf dieselbe Weise gerieth, wie früher dem *Protogenes*, nämlich durch den zufälligen Wurf eines mit Farben beschmutzten Schwammes an die Stelle, wo er vorher sich vergeblich bemüht hatte, den Schaum natürlich darzustellen (*Plin.* 35, 36. 20.). — Noch wird bemerkt: daſs es sein Farbenreiber *Erigonus* in der Kunst so weit brachte, daſs er einen andern, den *Pasias*, in der Mahlerey unterrichten konnte (*Plin.* 35, 40. 41.). Werke aber sind weder von dem einen, noch dem andern bekannt.

IV. Leontiscus: ist bekannt durch das Porträt einer Harfenspielerin, und durch das des *Aratus*, der als Sieger mit einem Trophee vorgestellt ward (*Plin.* 35, 40. 35.). Letzteres bestimmt das Zeitalter des Mahlers.

V. Noch sind Heraclides, ein Macedonier, und Metrodorus aus Athen beyzufügen. Der erste mahlte anfänglich Schiffe, er machte sich aber dann als einen nicht unedeln Künstler bekannt, so daſs er der Mahler des Königes *Perseus* ward. Nach dessen Gefangennehmung zog er sich nach Athen zurück. Werke desselben werden nicht genannt (*Plin.* 35, 40. 30. und 42.).

Der zweyte ging mit dem Sieger *Paulus Aemilius* nach Rom, theils um seinen Triumphzug zu ordnen, theils, weil er sich zugleich mit der Philosophie abgab, auch seine Söhne zu unterrichten. Dies geschah auf Empfehlung der Athener, von denen *Paulus Aemilius* einen Mahler, und den vorzüglichsten Philosophen zu gedachten Zwecken verlangt hatte. So groſses Ansehen hatte *Metrodorus* in beiden Fächern (*Plin.* 35, 40. 30.).

VI. Sosus. Wir wissen nicht, ob wir in diese Zeit auch diesen Mahler in der Mosaik, der erste, der in dem Fache genannt wird, setzen dürfen. Er verfertigte zu Pergamum, wahrscheinlich noch unter den Attalern, den Fuſsboden eines Speisesaales in Musivarbeit, worin er den Kehricht, das ist, was man von dem Essen wegwirft, nachahmend darstellte. — Darauf sah man (wahrscheinlich als Mittelstück) eine Taube, die trinkt, und mit dem Schatten ihres Kopfes das Wasser trübt, indem andere auf dem Rande des Beckens sitzend sich sonnen und reinigen (*Plin.* 36, 60.).

Merkwürdig ist es, daſs das einzige antike Mosaik, wovon wir hier die Beschreibung haben, auch in der Nachahmung auf uns gekommen ist. Man fand es in der Villa Hadriana, und ist jetzt auf dem Kapitol aufbewahrt. Die Erfindung ist wirklich von seltener Anmuth, obwohl das Gefieder wenig natürlich nachgeahmt ist. — Wann die Mosaik bey den Griechen angefangen hat, weiſs man nicht. In dem Zeitalter des *Sosus*, den wir unter die letztern Könige von Pergamum setzen, muſste es aber schon ziemlich

allgemein seyn, da auf dem Schiffe *Hiero II.*, die Syracusia genannt (s. Geschichte der Baukunst II. p. 180.), der Fuſsboden in allen Räumen in Mosaik aus bunten Steinchen bestand, sehr kunstreich die ganze Fabel der *Ilias* vorstellend.

Andere Namen von Mahlern in diesem Zeitalter werden nicht genannt.

§. 7. Nicht gering aber ist die Aufzeichnung von Kunstwerken, die in gegenwärtigem Zeitalter gemacht wurden, ohne Angabe der Meister, und ohne nähere Beschreibung. Es wurden noch forthin Statuen der Athleten, der Könige, Feldherren, und anderer berühmten Männer verfertigt. In Athen, wo die Künste überhaupt mehr fortzublühen scheinen, als anderwärts, werden die Statuen der Ptolemäer, der Attaler, des *Pyrrhus* und anderer Fürsten errichtet. Anderwärts sieht man die Bilder berühmter Krieger, wie das des *Aratus*, des *Philopoemen*, auch das des Geschichtsschreibers *Polybius*. Aber die Bildung der Götterstatuen und anderer mythischen Gegenstände wird seltener. Nur die Aetolier weihen wegen ihrer Siege über die Gallier nebst den Statuen von mehreren ihrer Anführer zugleich die Bilder der *Diana* und *Minerva* und zwey des *Apollo* zu Delphi (*Paus.* 10, 15. 1.).

Auch die Siege über die Gallier in Asien geben den pergamenischen Königen, wie wir angaben, Gelegenheit zu bedeutenden Bildwerken, selbst auch in Athen (cf. *Paus.* 1, 25. 2.). Wie thätig der Betrieb der Künste in Syrien war, besonders unter *Antiochus Epiphanes*, giebt die Beschreibung der festlichen Spiele, welche dieser König zu Daphne feierte, genugsame Zeugnisse (*Athenaeus* 5, 21 — 24.); auch was dieser verschwenderische König anderwärts machen lieſs, wozu auch Statuen gehörten, welche er um den Altar zu Delos aufstellte (cf. *Liv.* 41, 20.).

Doch noch wundersamer zeigte sich die Kunstpracht

schon früher zu Alexandria unter *Ptolemaeus Philadelphus.* Es ist das höchste, was das vom Könige erbaute groſse Prachtzelt sowohl, als der feierliche Umzug im Stadium je Herrliches in Kunst und in Kostbarkeit darstellte. Kein Triumphzug der Römer kann hiemit verglichen werden (*Athenaeus* 5, 25 — 36.); und doch brachte Aegypten allein den Reichthum hiezu dar. Selbst später noch unter *Ptolemaeus Philopator* gab es ähnliche Beyspiele von verschwenderischer Kunstpracht, und zwar in dem Erbau von zwey Schiffen, wovon das eine für die See- und das andere für die Nilschifffahrt bestimmt war. Letzteres, Thalamegus genannt, war ein schwimmender Palast, auf das kostbareste mit Kunstwerken aller Art ausgeziert. Auch hierüber hat uns *Athenaeus* (5, 37 — 39.) die Nachrichten aufbewahrt.

Aber nicht bloſs Syrien und Aegypten geben uns Beyspiele verschwenderischer Kunstpracht. Auch *Pyrrhus*, der König von Epirus, füllt seine Residenz in Ambracia, so wie die macedonischen Könige, *Philippus II.* und sein Sohn *Perseus*, ihre königlichen Sitze mit Kunstreichthümern aller Art an, wenn wir nach den unermessenen Schätzen urtheilen sollen, welche die römischen Triumphatoren nach ihrer Hauptstadt versetzten. — Selbst ein kleinerer König, *Hiero II.* von Syracus, erreget durch seine Kunstpracht, besonders durch den Bau des Schiffes Syracusia, das Erstaunen. Telamonen bildeten darauf Säulengänge, ganz im Aeuſsern um das Schiff her, und die Fuſsboden durch alle Räume waren mit Mosaiken farbiger Steine belegt, welche die wichtigern Begebenheiten der *Ilias* vorstellten (*Athenaeus* 5, 40 — 44.). Auch war es dieser König, der Freund der Römer, welcher im J. der Stadt 538 eine goldene Statue der *Victoria*, 320 Pfund schwer, an den Senat nach Rom sandte. Die Römer nahmen dies Geschenk so hoch auf, daſs sie dasselbe in dem Tempel des kapitolinischen *Jupiter* selbst aufstellten (*Liv.* 22, 37.).

Aus dem bisher Beygebrachten geht hervor, daſs es an Werkstätten keiner Art fehlte, und die Kunstpracht fast alles Frühere auslöschte. Der Gebrauch der kostbarsten Materialien war fast mehr als früher an der Ordnung. Aber wenn wir die Münzen und einiges von geschnittenen Steinen ausnehmen, ist alles verschwunden, und kein sicheres gröſseres Denkmal ist mehr vorhanden, woraus den Stand der Kunst anschaulich zu beurtheilen uns vergönnt wäre.

§. 8. Wie verhielt es sich aber mit der Kunst während dieser langen Periode — von 460 bis 600 von Rom — in dem mittlern Italien?

Wir haben schon in dem vorigen Zeitalter nicht unzweydeutige Spuren entdeckt, daſs die griechische Kunst alldort Eingang gefunden hatte, welche den frühern noch rohen Betrieb der hetrurischen Kunst in sich aufnahm, so daſs nun fernerhin von einem eigentlich hetrurischen Stil nicht mehr die Rede seyn konnte. Die gesammte Kunst des mittlern Italiens hatte sich allmählig ganz gräcisirt. In dem gegenwärtigen Zeitraum tritt jetzt alles klarer hervor, theils durch die nähere Bekanntschaft mit Groſsgriechenland und Sicilien, theils und hauptsächlich durch die Siege, welche auch bald die übermeerischen Griechen von Rom abhängig machten.

Das erste bedeutende Werk, welches wir in dieser Zeit, doch nachdem *Pyrrhus* bereits wieder aus Italien vertrieben war, angezeigt finden, ist der colossale *Jupiter*, den *Spurius Carvilius* auf dem Kapitol aufstellen lieſs, nachdem er die Samniten im J. 482 zur Unterwerfung gezwungen hatte. Das hiezu verwandte Erz kam von den Brustharnischen, Helmen und Beinschienen der überwundenen Feinde. Der Coloſs war so groſs, daſs er von dem Tempel des *Jupiter Latiaris* auf dem albanischen Berge gesehen werden konnte; und der Feilabgänge war so viel, daſs aus denselben noch die Statue des Ueberwinders gemacht wer-

den konnte, die zu den Füſsen des Colosses aufgestellt ward (*Plin.* 34, 18.).

Auch sind wir der Meinung, daſs ungefähr um dieselbe Zeit, und noch ehe die Hetrusker ganz besiegt waren, der tuskanische *Apollo* von 50 Fuſs Höhe, den *Augustus* später vor dem Tempel des palatinischen *Apollo* aufstellen lieſs, gemacht wurde, doch nicht in Rom selbst, sondern wahrscheinlich in Perusia, woher dann *Augustus* nach der harten Eroberung dieser Stadt ihn nach Rom versetzen lieſs. *Plinius* (l. c.) setzt bei: man bewunderte den Coloſs fast eben so sehr der Schönheit des Erzes, als der vortrefflichen Arbeit wegen. — Auch ein solches Werk läſst sich nur von der Hand eines Griechen, oder von einem einheimischen Künstler, der von Griechen unterrichtet war, verfertigt annehmen. Ein solches Lob, welches hier *Plinius* ausspricht, erreichte der Nationalstil der Hetrusker nie.

Im 6ten Jahrhundert von Rom, besonders nach dem Hannibalischen Kriege, fangen die Bildwerke in Erz allgemeiner zu werden an. Im J. 558 werden drey Götterstatuen, die der *Ceres*, des *Bacchus* und der *Proserpina*, aus Strafgeldern geweiht (*Liv.* 33, 27.). Selbst Privatdenkmäler entstehen: in dem genannten Jahre lieſs sich *L. Stertinius* zwey Siegesbogen mit vergoldeten Statuen darüber aus der spanischen Beute setzen (*Liv.* 33, 24.), und im J. 564 errichtete *P. Scipio Africanus* den seinigen auf der Steige, die nach der Höhe des kapitolinischen *Jupiter* leitete, den er mit sieben, gleichfalls vergoldeten Statuen, und zwey Pferden verzieren lieſs (*Liv.* 37, 3.). Auch ward ihm die Ehre, daſs sein Bild in dem kapitolinischen Tempel, und zwar in der Zelle des *Jupiter* selbst aufgestellt ward (*Val. Max.* 8, 15. 1.). Dann sah man später noch an dem Grabmal der Scipionen vor der Porta Capena drey Statuen, welche man für die des ältern *Scipio Africanus*, des *Scipio Asiaticus* und des Dichters *Ennius* hielt (*Liv.* 38, 56.). In

diese Zeit mag auch noch die erzene Statue der Tochter des ältern *Scipio Africanus*, *Cornelia*, die Mutter der Gracchen, fallen, welche man noch später in der Halle der *Octavia* aufgestellt sah. Sie war sitzend vorgestellt, und mit Schuhen ohne Riemen (*Plin.* 34, 14.).

Die Mahlerey.

§. 9. Wir haben schon am Ende der vorigen Periode gesehen, daſs bereits ein edler Römer, *C. Fabius*, sich mit der Mahlerey beschäftigte, so daſs er den Tempel der *Salus* mit seinen Gemälden zierte. Es darf demnach um so weniger befremden, wenn in gegenwärtiger Zeit andere Beyspiele von in Rom verfertigten Gemälden vorkommen, aber, wie es scheint, nicht von Römern selbst. Denn wie *Plinius* (35, 7.) bemerkt, gab es um jene Zeit, und vor den Kaisern keine geborne Römer mehr, die sich mit dieser edlen Kunst abgaben, wenn wir den Dichter *Pacuvius*, den Neffen des *Ennius*, ausnehmen, welcher den Tempel des *Hercules* auf dem Forum Boarium, und zwar, wie es scheint, noch vor dem Ende dieser Periode, ausmahlte.

Aber es giebt Nachrichten von Gemälden (ohne Zweifel von griechischen Händen), welche die Groſsthaten römischer Feldherren vorstellten. So lieſs *M. Valerius Messala* seinen Sieg über die Carthager und den *Hiero* von Syracus im J. 491 mahlen und an der Seite der Curia Hostilia aufstellen (*Plin.* l. c.). Das Aehnliche that *Titus Sempronius Gracchus*, der mit seiner Schaar von freywilligen Sklaven das Heer des *Hanno* bey Beneventum im J. 540 besiegte. Das Gemälde, welches die berühmte Waffenthat vorstellte, lieſs er im Tempel der *Libertas* auf dem Aventin aufhängen (*Liv.* 24, 16.). Ein Siegesgemälde weihte auch auf dem Kapitol *L. Scipio Asiaticus* nach seinem Triumph über den *Antiochus* (*Plin.* l. c.), und *L. Hostilius Mancinus*, der bey der Einnahme von Carthago zuerst in die Stadt einge-

drun-

drungen war, und die Lage der Stadt und die Art der Eroberung bildlich zur Ansicht des Volkes gebracht hatte, gewann dadurch die Gunst des Volkes so sehr, daſs er bey der nächsten Wahlversammlung das Consulat erhielt (***Plin.*** l. c.). Doch scheint dies Gemälde mehr in die kommende Epoche zu gehören.

§. 10. Mehr aber, als gedachte Werke, die in Rom selbst verfertigt wurden, fachte den Kunstsinn der Römer an die nähere Bekanntschaft mit den ältern Werken der Griechen, die durch Sieg auf Sieg nach Rom versetzt wurden.

Es darf hier die Rede nicht seyn, daſs die Römer aus eroberten Nachbarstädten gewisse Götterbilder schon in früherer Zeit nach Rom überbrachten, wie ***Camillus*** die ***Juno*** von Veii (im J. 358), und ***Cincinnatus*** den ***Jupiter Imperator*** von Praeneste (im J. 376). Bedeutender würde die Beute des ***M. Fulvius Flaccus*** gewesen seyn, der im J. 490 Vulsinii eroberte, wenn es wahr wäre, was, nach ***Plinius*** (34, 16.), der Römerfeind ***Metrodorus Scepsius***, ein übrigens wenig zuverlässiger Schriftsteller, berichtete, daſs die Römer allda zweytausend erzene Bilder weggenommen hätten.

Die eigentliche Versetzung der Kunstwerke aus den eroberten Städten nach Rom, und zwar der Kunst wegen, geschah erst im 6ten Jahrhundert der Stadt zur Zeit des Hannibalischen Krieges und weiterhin. ***M. Marcellus***, nach der Eroberung von Syracus im J. 542, machte hiemit den Anfang, der Feldherr bestimmte den gröſsten Theil seiner Kunstbeute für den Tempel des ***Honos*** und der ***Virtus***, den er vor der Porta Capena erbaute. Zugleich weihte er einen kleinern Theil hievon in den Tempel der Cabiren zu Samothrace, und in den Tempel der ***Minerva*** zu Lindus (***Liv.*** 25, 40. und ***Plutarch.*** in ***Marcell.*** c. 21. und c. 30.).

Nach der Wiedereinnahme von Capua im J. 543 wurden die darin eroberten Statuen an das Collegium der Pontifices überwiesen (***Liv.*** 26, 34.). — Als aber ***Fabius Ma-***

ximus im J. 545 Tarent wieder in Besitz nahm, eine Stadt, die fast eben so reich an Statuen und Gemälden als Syracus war, wollte er von solcher Wegnahme nichts wissen, indem er auf die Frage: was man mit solchen Dingen beginnen sollte, antwortete: man möchte den Tarentinern die erzürnten Götter zurücklassen (*Liv.* 27, 16.). Nur den Coloſs des *Hercules* von *Lysippus* lieſs er von da nach dem Kapitol versetzen, und daneben seine Statue zu Pferd in Erz aufstellen (*Plutarch.* in *Fab. Max.* c. 22.).

Bald kam die Reihe an das übermeerische Griechenland, wo die Beute an Kunstwerken immer bedeutender wurde. *Tit. Quinct. Flamininus* nach der Bekriegung und dem Frieden mit *Philipp II.* von Macedonien im J. 558 führte die theils dem Könige, theils den Städten, die es mit ihm hielten (worunter Eretria, welche Stadt einen nicht unbedeutenden Theil von Statuen, Gemälden und andern Kunstwerken besaſs (*Liv.* 32, 16.)), weggenommenen Statuen in Erz und in Marmor in seinem Triumph den ersten Tag auf, am zweyten Tage aber unter anderem eine groſse Anzahl von Gefäſsen in Silber und in Erz mit seltenen Kunstarbeiten verziert (*Liv.* 34, 52.).

Im J. 566 feierte *M. Fulvius Nobilior* seinen Triumphzug über die Aetolier, besonders aus Kunstwerken aus Ambracia, der ehemaligen Residenz des *Pyrrhus*, bestehend. Man zählte dabey 286 Statuen in Erz und 230 in Marmor, ohne die Gemälde zu rechnen (*Liv.* 38, 9. und 39, 5.). *Fulvius* baute damals den Tempel des *Hercules* der Musen am Circus Flaminius, und zehn Jahre später lieſs derselbe *Fulvius* als Censor nebst einer groſsen Anzahl anderer öffentlicher Gebäude auch den Tempel des *Apollo Medicus* hinter dem der Göttin *Spes* an der Tiber (*Liv.* 40, 51.) errichten, zu deren Auszierung er ohne Zweifel den gröſsten Theil seiner von Ambracia mitgebrachten Kunstwerke gebrauchte.

Aber ſchon ein Jahr zuvor — 565 — hatte *L. Scipio Asiaticus* ſeinen groſsen Sieg über den König *Antiochus* in Asien erkämpft. Indeſſen ſcheint ſein Triumph in Beziehung der Kunſtſchätze weniger beträchtlich geweſen zu ſeyn. Doch befanden ſich unter den Statuen allein 134 Städtebilder. Aber das Bedeutendſte ſcheint die groſse Menge Silbergeſchirr mit Reliefs geweſen zu ſeyn (*Liv.* 37, 59.), ſo daſs *Plinius* (33, 53.) meint, daſs hiedurch der Luxus in Rom hauptſächlich befördert worden ſey.

Indeſſen übertraf alles bisher Geſehene der Triumph des *Aemilius Paulus* über *Perseus*, den König von Macedonien, im J. 587. Der Aufzug war drey Tage in Bewegung. Den erſten Tag ſah man nur Statuen, Gemälde und Coloſſe, womit 250 beladene Wagen vor den Augen des Volkes vorbey zogen; und kaum reichte der Tag zum Umzug ſo vieler Kunſtwerke hin. In den beiden folgenden kamen die andern Seltenheiten, Koſtbarkeiten und Reichthümer an die Reihe, worunter auch viele Prachtgefäſse aller Art, mit den ausgeſuchteſten Bildwerken und Reliefs verziert. Dieſe Angaben ſind von *Plutarchus* (in *Paul. Aemil.* c. 32.). Bey *Livius* iſt die Beſchreibung des Triumphes ausgefallen. Nur die Nachricht findet ſich bey dieſem Geſchichtſchreiber (*Liv.* 45, 33.) erhalten, daſs *Paulus Aemilius* auch zu Amphipolis die ganze reiche Beute von Statuen, Gemälden, gewebten Teppichen, und von goldenen, ſilbernen, erzenen und elfenbeinernen Gefäſsen aller Art zur Schau ſtellen lieſs. — All dies kam als Beute aus der königlichen Burg, welche auch ſchon die *Alexander* des Groſsen geweſen war.

L. Aemilius Paulus war ſelbſt ein Freund der Kunſt, und nahm daher den Mahler *Metrodorus* von Athen (*Plin.* 35, 40. 30.) mit ſich, um bey dem Triumphe alles ſo anzuordnen, wie die Kunſtwerke die beſte Wirkung machen möchten. — Auch wollen wir nicht unbemerkt laſſen, daſs,

als bey seiner Reise durch die merkwürdigsten Orte in Griechenland man ihm in Delphi den mächtigen Untersatz von Marmor zeigte, welcher bestimmt war, die goldene Statue des Königes *Perseus* darauf zu stellen, er befahl, die seinige darauf zu errichten: denn es sey billig, daſs der Ueberwundene dem Sieger Platz mache (*Plutarch.* in *Paul. Aemil.* c. 28.). *Livius* (45, 27.) spricht aber hiebey nicht bloſs von einer, sondern von mehreren Statuen.

Bis dahin haben die Römer den Griechen aus den Gegenden, welche besiegt wurden, die Kunstwerke entführt. Bald aber werden wir auch erfahren, daſs die Künstler selbst nach Rom wandern und allda ihre Werkstätte aufschlagen.

FÜNFTE EPOCHE.

Von 600 bis 933 von Rom.

Die aufs Neue sich steigernde Kunst.

Erster Abschnitt: von 600 bis 725 von Rom.

§. 1. Angelangt zu dem Zeitpunkt, wo nach langem Unbestand und Siechen die Kunst ihre Kräfte wieder sammelt und zu einem neuen Leben erhebt, haben wir eine der schwierigsten Aufgaben unserer Geschichte zu behandeln.

Plinius (34, 19.) sagt: die Kunst, welche Ol. 120. zu sinken begann, lebte Ol. 155. (um das siebente Jahrhundert von Rom) wieder auf unter bewährten Meistern, aber die doch weit hinter denen zurückblieben, welche das Zeitalter des *Pericles* und *Alexander's* verherrlichten. Solche Künstler hieſsen: *Antaeus*, *Callistratus*, *Polycles*, *Athenaeus*, *Callixenus*, *Pythocles*, *Pytheas*, *Timocles*. —

Diese Aussage bezeichnet also eine neue Epoche für die Kunstübung, die wir billig als die fünfte bezeichnen, und die wir so lange als dauernd annehmen müssen, als wir Werke finden, die man als lobenswerthe und würdige Arbeiten anzuerkennen hat. Dieses aber gilt bis in die Zeiten der *Antoninen*.

Aber von den genannten Künstlern und ihren Werken erfahren wir wenig: nicht wo sie lebten, und nicht, welche

äuſsere Veranlassung vorhanden seyn mochte, das Studium aufs Neue zu steigern. Dann findet sich nicht, daſs gerade um gedachte Olympias irgendwo ein für die Aufnahme der Kunst glückliches Ereigniſs gewesen wäre. In Aegypten und Syrien herrschten verwirrte Zustände; das macedonische Reich war vernichtet; der achaeische Bund gedrückt, näherte sich seiner Auflösung. Rhodus hatte durch seine Händel mit den Lyciern und durch sein zweydeutiges Benehmen in dem Kriege mit *Perseus* die Gunst der Römer verscherzt. Sicilien und Groſs-Griechenland gehorchten. — Vielleicht lieſse sich an *Attalus II.* denken, der noch unter dem Schutz der Römer gedeihte, und selbst noch Antheil an der Beute von Corinth hatte. Indessen von einem eigenen bedeutenden Kunstbetrieb im Reiche des pergamenischen Königes hört man nichts Näheres.

Unter den Städten war Athen fast die einzige, welche sich bis dahin frey und unabhängig erhielt, und es fehlte von jeher ihr nicht an mächtigen Begünstigungen von Seiten fremder Fürsten, welche dem Kunstbetrieb allda bis dahin Vorschub gegeben hatten. *Ptolemaeus Philadelphus*, *Eumenes* und *Attalus* suchten sich durch Kunstwerke in Athen zu verewigen, und zuletzt noch *Antiochus Epiphanes*, der den gröſsten Tempelbau, den man jemals sah, allda unternahm, nämlich den Tempel des olympischen *Jupiter*, der aber durch den Tod dieses verschwenderischen Königes Ol. 153. 2. (im J. 590 von Rom) unterbrochen ward.

Der einzige nicht unbedeutende Bau zu Athen, den wir um Ol. 155. geführt mit groſser Wahrscheinlichkeit annehmen können, ist der Windthurm, zugleich mit der künstlichen Wasseruhr in demselben. Man sehe die Geschichte der Baukunst II. p. 152. — Dieses Gebäude hat sich mit seinen wesentlichen Bildwerken der acht Winde noch erhalten. Die Erfindung und die charakteristische Bildung dieser groſsen Reliefs lassen nichts zu wünschen übrig, obwohl

Reisende uns versichern, daſs sie in Beziehung der Ausführung nicht mit den frühern Bildwerken, welche noch allda aus dem Zeitalter des ***Pericles*** und ***Alexander's*** vorhanden sind, zu vergleichen seyen, so daſs man mit ***Plinius*** sagen kann: die Meister, von denen die Ideale der Winde erfunden und gemacht sind, seyen zwar preiswürdig, aber doch weit unter den genannten der frühern Zeit. In so fern dürfte man also mit Grund annehmen, daſs die Bildner, welche die acht Hauptwinde arbeiteten, wohl zu denen gehörten, welche das Kunststudium um Ol. 155. aufs Neue belebten, und daſs Athen wesentlich der Ort war, wovon ein solches erneute Studium ausging.

§. 2. Wenden wir nun unsern Blick zu den Künstlern selbst, welche ***Plinius*** namhaft machet. Hievon kommen aber weder die Namen weiter, noch Werke vor. Nur von ***Timocles*** und ***Polycles*** erfahren wir Einiges. Der erste wird mit ***Timarchides*** genannt, beide Athener, welche gemeinschaftlich zu Elatea die Tempelstatue eines ***Aesculapius*** arbeiteten (***Paus.*** 10, 34. 3.). Ob sie als Athener Antheil an den Arbeiten des Windthurmes haben mochten, bleibt unsicher, und von ***Timocles*** giebt es ferner keine Nachrichten, wohl aber von seinem Mitarbeiter ***Timarchides.*** Erstlich wird er unter denen genannt, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde machten (***Plin.*** 34, 19. 34.), und dann arbeitete er zu Rom einen ***Apollo Citharoedus*** in dem Tempel dieses Gottes nahe den Hallen der ***Octavia,*** und dann in dem Tempel der ***Juno,*** der innerhalb der Hallen der ***Octavia*** eingeschlossen war, die Tempelstatue der Göttin selbst *). Auch verfertigten allda in dem Zwillingstempel

*) Ich lese nämlich die hieher gehörige Stelle des ***Plinius*** (36, 4. 10.) so: »Eum *(Apollinem)* qui Citharam in eodem templo tenet, ***Timarchides*** fecit; intra *Octaviae* vero Porticus in aede ***Junonis*** deam ipsam. ***Venerem*** eodem loco ***Philiscus;*** cetera signa ***Pasiteles. Dionysius*** et ***Polycles, Timarchidis*** filii, ***Jovem,*** qui est in proxima aede, fe-

des *Jupiter* die Söhne des *Timarchides, Dionysius* und *Polycles*, gemeinsam die Tempelstatue des Gottes. —

Dies sind die Nachrichten über *Timarchides;* von seinem Sohne *Dionysius* ist ferner nicht mehr die Rede, wohl aber von seinem andern Sohne *Polycles*, der, wie wir sehen, unter denen genannt wird, welche zur Wiederbelebung der Kunst Ol. 155. beygetragen haben.

Hiebey müssen wir aber zuerst bemerken, daſs bey *Plinius* (34, 19.) zugleich ein anderer *Polycles*, dessen Blüthe in Ol. 102. gesetzt wird, genannt ist. Doch ist von demselben weder das Vaterland, noch irgend ein sicheres Werk bekannt, so daſs wir mit andern sehr geneigt sind, anzunehmen, daſs der Name dieses ältern *Polycles* ein Einschiebsel sey; und daſs man also alle Werke unter dem Namen *Polycles* dem spätern zuzuschreiben habe. Darunter gehört die Siegerstatue des Pancratiasten *Amyntas*, wo *Pausanias* (6, 4. 3.) den Meister gleichfalls einen Attiker und einen Schüler, — nicht seines Vaters, sondern des *Stadieus*, der auch von Athen war, nennet. Aber auch von *Stadieus* giebt es keine weitern Nachrichten. Dann wird von *Polycles* ein vorzügliches Bild eines Hermaphroditen gerühmt (*Plin.* 34, 19. 20.), wobey man an den Schlafenden in der borghesischen Sammlung hat denken wollen. Aber unter den vielen Bildern von Hermaphroditen scheint dieser nicht der Vorzüglichste gewesen zu seyn, sondern eher derjenige, von dem noch eine verstümmelte Copie in der Villa Pamfili vorhanden ist.

Ferner kommen zwey Söhne des *Polycles* vor, einmal als Verfertiger einer Athletenstatue zu Olympia, und das andere Mal als Urheber einer *Minerva* in kämpfender Stellung in einem Tempel unweit Elatea, auf deren Schild ähn-

---

cerunt.« Diese Stelle war besonders dadurch verdorben, daſs man die Namen *Dionysius* und *Polycles* zu früh setzte, und von *Timarchidis* filii — trennte.

liche Gegenstände geschnitzt waren, wie auf dem Schilde der *Minerva* im Parthenon zu Athen (*Paus.* 6, 12. 3. und 10, 34. 4.). Merkwürdig ist es, daſs diese beiden Künstler nicht nach ihrem, sondern nur nach des Vaters Namen aufgeführt sind.

§. 3. Von den Künstlern, die um die Zeit der wiederauflebenden Kunst thätig waren, lernen wir also vier kennen, und zwar alle vier von Athen, nämlich *Timocles* mit seinem Mitarbeiter *Timarchides*, und die Söhne des letztern, *Dionysius* und *Polycles*, wovon dieser wieder zwey Söhne hatte. Schade, daſs wir von den sechs andern Meistern, die *Plinius* (l. c.) als Restauratoren der Kunst nennt, weder Vaterland, noch Werke kennen lernen. Doch die vier Athener sind uns um so wichtiger, da wir von ihnen zugleich in Erfahrung bringen, daſs drey davon in Rom arbeiteten, und zwar an einem und demselben Baue, nämlich an den Tempeln des *Jupiter* und der *Juno*, welche neben einander auf einem Platze lagen, der an den vier Seiten mit Säulenhallen umgeben war (s. Gesch. der Bauk. II. p. 210. und Taf. XI. Fig. 13.).

Diese groſsen Baue errichtete *Metellus Macedonicus* nach seinem Siege im J. 606 über den *Pseudoperseus*, und zwar sah man hiezu zuerst den Marmor gebraucht, und zuerst wurden hiezu griechische Künstler nach Rom gerufen, nämlich der Attiker *Hermodorus* von Salamis als Architekt, *Saurus* und *Batrachus* aus Laconien als Architekturbildhauer, und wie es scheint, als solche, die den Bau verdungen hatten, und dann zu den Hauptbildwerken, *Timarchides*, der die Tempelstatue im Junotempel verfertigte, und seine Söhne, *Dionysius* und *Polycles*, welche die Haupt-Statue im Tempel *Jupiter's* machten.

Aber dies waren nicht die einzigen Bildwerke, und nicht die einzigen Künstler, welche *Metellus* bey der Auszierung seiner Baue beschäftigte.

Für den Tempel der *Juno* arbeitete auch *Philiscus* von Rhodus eine *Venus*, und *Pasiteles* die andern darin aufgestellten Statuen, die nicht näher mit ihren Namen bezeichnet werden. Auch für den Tempel des *Jupiter* verfertigte derselbe Künstler ein Bild dieses Gottes aus Elfenbein. Dann werden noch *Heliodorus* und *Polycharmus* genannt, die für den Jupitertempel arbeiteten; der erste nämlich eine Gruppe des mit dem *Olympus* ringenden *Pan*, eine sehr vorzügliche Arbeit; und der andere zwey Bilder der *Venus*, die eine sich badend, und die andere (vergl. *Sillig* Catal.) stehend (*Plin.* 36, 4. 10.). Von *Heliodor* wird noch bemerkt, daſs er auch zu denen gehörte, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde verfertigten (*Plin.* 34, 19. 34.).

Philiscus von Rhodus, der für den Junotempel eine *Venus* machte, verfertigte aber noch umfassendere Werke für den Tempel des *Apollo* bey den Säulenhallen der *Octavia*, erstlich die Tempelstatue des Gottes zugleich mit denen der *Latona* und *Diana*, dann die neun Musen, und noch einen *Apollo*, der nackt war. Nur das Apollobild, welches die Cithar hielt, in demselben Tempel, war von *Timarchides* (*Plin.* 36, 4. 10.).

§. 4. Da sich nun auf einmal so viele griechische Künstler in Rom finden, worunter mehrere anerkannte Athener aus der Zeit der Wiederauflebung; so dürfen wir, wie es uns scheint, mit Recht schlieſsen, daſs ein solcher verbesserter Stand der Kunst hauptsächlich von Athen ausging, und Rom der Ort war, wo die Künstler sich sammelten und ihre Kunst übten. Dies darf aber um so weniger befremden, da bereits seit der Mitte des 6ten Jahrhunderts, durch die Triumphe des *Marcellus*, *Fabius Maximus*, *Flamininus*, *Scipio Asiaticus*, *Fulvius Nobilior* und *Aemilius Paulus*, sich die Kunstwerke in Rom immer mehr gehäuft hatten. In dem Anfange gegenwärtiger Epoche — im 7ten

Jahrhundert — kamen dann zu den Triumphen der genannten römischen Feldherren jetzt die des *Metellus Macedonicus*, des *Scipio Aemilianus* (der zwar das meiste seiner Kunstbeute aus Carthago wieder an die sicilianischen Städte zurückgab), und die unermessene Sammlung des *Mummius* aus der Beute von Corinth und andern griechischen Städten hinzu (cf. Epit. *Livii* 52.). Rom war von jetzt an der Hauptsammelplatz griechischer Kunstwerke, und der Mittelpunkt des griechischen Kunstlebens und Kunstbetriebes geworden. Athen hauptsächlich blieb noch die hohe Schule, wo die Künstler gebildet wurden, die dann zur Ausübung theils selbst nach Rom wanderten, oder aber den Markt versahen, woher die Römer ihren Bedarf an Kunstwerken bezogen. Dieser Bedarf war aber sehr groſs, und wurde immer gröſser, je mehr der Hang zur Pracht an öffentlichen und Privatgebäuden in Rom stieg, und wozu die fernern groſsen Kunstbeuten aus den Provinzen nicht hinreichten. Was von nun an zur Förderung von Kunstarbeiten geschieht, ist für römische Groſse, und besonders für die Hauptstadt. Dies hindert deſswegen nicht, daſs nicht noch ansehnlichere Städte in den Provinzen, und die mächtigern Dynasten mitwirkten, besonders in den nordöstlichen Gegenden Asiens, so lange römische Eroberungssucht sie noch athmen lieſs.

Auf solche Weise stellt sich der Kunstbetrieb unter den Völkern dar. Nicht Römer sind es, die sich mit der Kunst befassen, sondern forthin die Griechen. Aber die groſsen Namen unter den Künstlern werden immer seltener, bis sie endlich mit dem Fall des unermessenen Reiches selbst gänzlich erlöschen.

§. 5. Nachdem der Standpunkt, aus dem wir den Verfolg unserer Geschichte zu betrachten haben, fixirt ist, fahren wir in unserer Erzählung fort. Da indessen der Zeitraum sehr lang ist, so sehen wir uns bewogen, der Klarheit des

Vortrages wegen, denselben in zwey Abschnitte zu theilen, was gleichsam die politische Geschichte für sich schon erheischt. In dem ersten Abschnitt begreifen wir die Zeit der Republik vom J. 600 bis zur Feststellung der Alleinherrschaft unter *Augustus* im J. 725; in dem zweyten aber die Zeit unter der Kaiserregierung von *Augustus* an bis zur Regierung des *Commodus* im J. 933 von Rom, oder bis 180 nach *Christo*.

Betrachten wir in dem ersten Abschnitt die gewaltthätigen Zustände, welche das letzte Jahrhundert der Republik bis zur glücklich eingetretenen Alleinherrschaft bewegen; so scheint es fast unbegreiflich, wie irgend noch ein Kunstsinn sich unter den Völkern erhalten konnte. Doch ist es gerade diese anhaltend turbulente Zeit, wo die Liebe zur Pracht und der Reichthum immer mehr überhand nahm. Nie war der Sinn für den Besitz groſser Kunstschätze reger. *Velleius* (2, 1.) sagt: *Scipio* der ältere öffnete den Römern den Weg zur Obmacht, und der jüngere zum Kunstluxus. Denn da Carthago gestürzt war, so schwand alle weitere Furcht; Prachtbaue aller Art wurden jetzt in Rom errichtet. Nach den beiden Prachttempeln des *Metellus Macedonicus* erbaute *L. Lucullus* den Tempel der *Felicitas*, und *Brutus Callaicus* den des *Mars*, beide aus der spanischen Beute; und nicht lange darnach kamen die Tempel des *Marius* und des *Catulus* aus der cimbrischen Beute hinzu, nebst der Halle des *Minutius* aus der Beute der Scordiscer. *Sylla* nebst dem Bau des Tempels der *Fortuna* zu Praeneste, stellte das verbrannte Heiligthum der kapitolinischen Götter wieder her, welches *Catulus* auszierte und weihte. — Dann zu welchen Verschwendungen gab allein der temporäre Theaterbau den Aedilen Anlaſs, wovon das des *M. Scaurus* zu nennen genug ist. Nicht weniger als drey tausend Statuen von Erz zierten die Bühne desselben. — Welche Schätze in jeder Kunstart führte allein der

Plünderer *Verres* ein? Um Vieles vermehrten die Massen die Triumphe der beiden *Luculle;* aber weit übertraf sie die unermessene Beute des *Pompeius.* Seine vielen und groſsen Baue waren so prachtvoll, daſs nur *Caesar* sie ausgelöscht haben würde, wenn der schnelle Tod ihn nicht entrissen hätte.

Doch nicht von den unendlich vielen Prachtbauen der Zeit wollten wir sprechen, wovon wir in der Geschichte der Baukunst zur Genüge handelten. Auch ist es nicht unsere Absicht, die Massen älterer Kunstwerke aufzuzählen, die theils durch Raub oder durch Ankauf während des 7ten Jahrhunderts in Rom zusammenflossen.

Nur von den Künstlern, von ihren Werken, von ihrem Geist und der Stilart der Zeit wollen wir handeln. Aber leider läſst sich nur noch auf Weniges hinweisen. Alle Gebäude aus der Zeit sind zerstört, und damit auch die Bildwerke; und was ist aus der Unzahl von Bildnissen berühmter Männer der Zeit geworden? — Kaum läſst sich noch auf das eine und das andere mit einiger Sicherheit hindeuten.

§. 6. Unter den angezeigten Künstlern, welche für die beiden Tempel des *Metellus* arbeiteten, war auch Pasiteles, der für das Heiligthum der *Juno* Mehreres, aber nicht Genanntes verfertigte, und für das des *Jupiter* die Statue dieses Gottes in Elfenbein.

Er war ein italischer Grieche, und erlebte noch die Zeit, wo er mit den Städten seiner Vatergegenden zugleich das römische Bürgerrecht erhielt, welches im J. 665 geschah, wo der Künstler, als der Zeitgenosse des *Metellus*, schon ein bedeutend alter Mann seyn muſste. Als Schriftsteller gab er fünf Bände über die vornehmsten Kunstwerke in der Welt heraus, deren sich *Plinius* bey seinen Kunstnachrichten häufig bediente. Die Modelle zu seinen Statuen führte er sehr sorgsam aus, indem er zu sagen pflegte: die Plastik

sey die Mutter der Bildnerey in Erz und in Marmor, so wie der Toreutik. Eines Tages kam er in Gefahr, als er in einem Thierzwinger einen Löwen modellirte, und ein Panther an der Seite aus dem Käfig ausbrach. Er machte sehr viele Werke, die aber namentlich nicht bekannt sind (*Plin.* 36, 4. 10. und 12. dann 35, 45.).

Pasiteles hatte einen Schüler, der *Stephanus* hieſs. Dies lernen wir von einer Statue in der Villa Albani, auf deren Trunk sich *Stephanus* als den Lehrling des *Pasiteles* einschrieb. Diese Statue stellt eine jugendliche nackte Figur, in der Gestalt eines *Adonis*, vor, mit einer Binde um die Haare, und mit zierlichen Locken um die Stirn (s. Iscriz. Albane von Gaet. Marini p. 174.). *Stephanus* kommt auch bey *Plinius* (36, 4. 10.) vor, der unter den Denkmälern des *Asinius Pollio* die Hippiaden verfertigte.

Nicht weniger interessant ist die Inschrift auf dem Trunk der berühmten Gruppe in der Villa Ludovisi, welche unter dem Namen der *Electra* und des *Orestes* bekannt ist. So wie *Stephanus* sich als einen Schüler des *Pasiteles* einschrieb, so bekennet sich hier der Verfertiger der berühmten Gruppe, mit dem Namen *Menelaus* als den Schüler des *Stephanus*, und stammt also im zweyten Gliede aus der Werkstätte des *Pasiteles:* allerdings eine nicht unwichtige Künstlergenealogie in diesem Zeitalter, und zwar von drey Künstlern, welche als Griechen in Rom arbeiten. Auch bleibt ihr Zeitallter gesichert. Da *Pasiteles*, als der Zeitgenosse des *Metellus Macedonicus*, schon im ersten Viertel des 7ten Jahrhunderts thätig war, so läſst die Thätigkeit des *Stephanus* ohne Zwang sich um die Mitte, und die des *Menelaus* gegen das Ende desselben Jahrhunderts annehmen.

Auch sind die beiden Denkmäler des *Stephanus* und des *Menelaus* von Wichtigkeit, wenn man sie in Hinsicht des Stils mit den Werken der Pericleischen und Alexandri-

schen Zeit vergleicht. Das Verhältniſs ist ganz so, wie es *Plinius* angiebt: sie sind noch preiswürdig, aber weit hinter jenen alten (longe quidem infra praedictos, probati tamen). In dem Wissenschaftlichen der technischen Bearbeitung des Marmors, wie in dem Wissenschaftlichen der Charaktere ist die Abweichung fühlbar. Ueber andere Denkmäler, die in dieses Zeitalter gehören möchten, läſst sich nichts mit Sicherheit aufstellen; — und es ist nur unsere Vermuthung, wenn wir die beiden sterbenden Gallier in dieser Zeit gemacht glauben. Wir meinen: den sogenannten sterbenden *Gladiator* im Museo Capitolino, den wir für den Gallier halten, den *Manlius Torquatus* im Zweikampf erlegte, und dann die geistvolle Gruppe in der Villa Ludovisi, wo ein gallischer Anführer sich selbst und seine Gemahlin ermordet, um nicht in die Hände der Feinde zu fallen. Dieser läſst sich als den König *Aneroestus* ansehen, der nach der groſsen Niederlage bey Pisa sich und die Angehörigen tödtete (*Polyb.* 2, 31.). Solche Werke verfertigen zu lassen, war Familienangelegenheit, was hier die *Familia Manlia* und *Aemilia* anging.

Beide Monumente sind vortrefflich und der besten römischen Zeit würdig. Diesen ähnlich mag der Stil der Statuen gewesen seyn, welche *Marius* und *Catulus* als Trophäen über die überwundenen Cimbrer und Teutonen aufstellten.

§. 7. Es wird aber noch ein anderer Schüler des *Pasiteles* genannt, der *Colotes* hieſs, und von Paros war (*Paus.* 5, 20. 1.). Hier wird von *Pasiteles* gesagt, daſs er ohne Lehrer sich selbst bildete, und von seinem Schüler *Colotes* wird angegeben, daſs er den Tisch von Gold und Elfenbein in dem Tempel der *Juno* zu Olympia verfertigte, worauf man die Kränze für die Sieger auszulegen pflegte. An der Vorderseite desselben sah man die *Juno* und den *Jupiter*, die Muttergöttin und den *Mercur*, den *Apollo* und die *Diana*.

An der Hinterseite las man die ganze Beschreibung der Spiele. Und an den schmalen Seiten rechts und links waren einerseits *Aesculapius* mit seiner Tochter *Hygea*, und *Mars* mit dem Genius des Kampfes — *Agon* — dargestellt; anderseits aber *Pluto* mit dem *Bacchus*, und die *Proserpina* mit den Nymphen, wovon die eine einen Ball, und die andere einen Schlüssel trug, letzterer ein Attribut des *Pluto* für die Abschlieſsung der Unterwelt. — Nicht unwahrscheinlich war dieser kostbare Tisch das Weihgeschenk eines vornehmen Römers des Zeitalters.

Ein *Colotes* kommt aber auch zweymal bey *Plinius* (34, 19. 27. und 35, 34.) vor, der als ein Schüler des *Phidias*, wie wir früher angaben, dem Meister bey der Statue des olympischen *Jupiter* behülflich war, und in Elis eine *Minerva* machte, deren Schild *Panaenus* an der innern Seite bemahlte. Dann werden ihm auch Statuen von Philosophen zugeschrieben. Dieser ältere *Colotes* des *Plinius* muſs also von dem spätern des *Pausanias* im römischen Zeitalter unterschieden werden.

§. 8. Arcesilaus. Auch dieser Künstler arbeitete in Rom, und war ein Vertrauter des *L. Lucullus*. *Varro* schätzte seine Kunst sehr hoch, und besaſs selbst von ihm eine Löwin, mit welcher geflügelte Liebesgötter spielten. Einige hielten sie gefesselt, andere zwangen sie aus einem Horn zu trinken, und noch andere bemühten sich, ihr Schuhe anzuziehen. All dies aus e i n e m Stück Marmor. — Der Künstler lieſs sich seine Modelle (Proplasmata) so hoch bezahlen, wie andere ihre vollendeten Werke. So gab ihm der römische Ritter *Octavius* für das Modell eines Craters — wahrscheinlich mit Reliefs — ein Talent. Für den Tempel auf dem Forum des *Caesar* machte er das Tempelbild, die *Venus Genetrix*, welches bey der Eile es zu weihen noch vor der gänzlichen Vollendung aufgestellt ward. — Von *Lucullus* ward bey ihm die Statue der *Felicitas* um

einen

einen hohen Preis bestellt, aber Besteller und Künstler starben vor der Vollendung (*Plin.* 35, 45. und 36, 4. 13.).

Dann scheint die Vermuthung nicht ungegründet, daſs hinter dem ungewöhnlichen Namen *Archesitas* der des *Arcesilaus* stecke. Und so wäre der Letztere auch der Verfertiger der Centauren, welche Nymphen auf ihrem Rücken tragen. Sie befanden sich unter den Denkmälern des *Asinius Pollio* (*Plin.* 36, 4. 10.). — Noch kommt Aehnliches in Relief im Museo Pio Clementino, und unter den herculanischen Wandgemälden vor. Die Erfindungen sind äuſserst geistreich, und die Idee hiezu mochte leicht von den Originalwerken des *Arcesilaus* entnommen seyn.

In einem ähnlichen Geiste ist auch die Apotheose *Homer's* gefaſst, mit dem Namen des *Archelaus*, Sohnes des *Apollonius*, von Priene. Erfindung und Stil ist vortrefflich und des Zeitalters würdig. Dies schöne Denkmal ist in der letztern Zeit aus dem Hause Colonna nach England versetzt worden.

§. 9. Coponius: wahrscheinlich ein römischer Bildbauer, der nach *Varro* (*Plin.* 36, 4. 13. cf. *Suet.* in Ner. c. 46.) die Statuen der vierzehn besiegten Völkerschaften verfertigte, welche *Pompeius* an seinem Theater aufstellte. Aus Münzen und Reliefs sind solche mit Schmerz erfüllte edle Frauengestalten besiegter Provinzen zur Genüge bekannt. Aber sie sind auch noch in colossalen Marmorbildern vorhanden, wie eine wohlerhaltene Statue in der Sammlung zu Florenz, ehedem in der Villa Medici zu Rom, und das von der Statue getrennte Brustbild einer ähnlichen Figur im Augusteum zu Dresden. Beide Denkmäler sind in Hinsicht der Auffassung und der Ausführung des pompeiischen Zeitalters würdig.

Noch nennt *Plinius* (34, 18.) einen andern Römer, Decius, als Bildgieſser, von dem aber nur ein Kopf bekannt ist, welchen der Consul *P. Lentulus* (der Freund des *Ci-*

cero) auf dem Kapitol weihte, nebst einem andern von *Chares* von Lindus, dem Schüler des *Lysippus*, und Verfertiger des Colosses von Rhodus. Beides waren gepriesene Werke; nur muſste die Arbeit des *Decius* in der Vergleichung mit der des Lysippischen Schülers zurückstehen.

Wir fügen bey, daſs *Varro* auch einen Künstler seiner Zeit, der *Posis* hieſs, namhaft machet, dessen ganze Kunst darin bestand, Aepfel und Trauben so natürlich zu machen, daſs man sie durch bloſse Ansicht von den wahren nicht unterscheiden konnte (*Plin.* 35, 45.). — Einen solchen *Posis* haben wir auch in neuerer Zeit zu Rom gekannt, der Früchte jeder Art in Marmor auf's täuschendste nachmachte und colorirte.

§. 10. Silberarbeiter der Zeit: *Plinius* (33, 55.), nachdem er angezeigt hat, daſs keiner, welcher Reliefs in Gold trieb, sich einen berühmten Namen machte, wohl aber viele berühmt wären, welche in Silber dergleichen Arbeiten fertigten, spricht auch von solchen kunstreichen Arbeitern in Silber, welche im Zeitalter des *Pompeius* lebten, mit dem Bemerken, daſs diese Kunst bereits so sehr in Verfall gekommen sey, daſs man jetzt nur die Gefäſse schätze, wenn die Figuren so abgegriffen wären, daſs man sie kaum mehr unterscheiden könne.

Die Künstler, die als Zeitgenossen des *Pompeius* genannt werden, sind: *Praxiteles*, *Posidonius* von Ephesus, *Laedus Stratiotes*, der Bewaffnete und Schlachten machte, *Zopyrus*, von dem zwey Becher bekannt waren, der eine die Areopagiten, und der andere das Urtheil des *Orestes* vorstellend; ferner *Pytheas*, der den Raub des Palladium von *Diomedes* und *Ulysses* verfertigte, und sich durch kleine Trinkbecher berühmt machte, Köche vorstellend, von denen wegen der Feinheit der Arbeit man keine Abdrücke nehmen konnte.

Posidonius von Ephesus arbeitete aber nicht bloſs in Silber, sondern er wird auch zu denen gezählt, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde machten (cf. ***Plin.*** 34, 19. 34.). — Auch wird von ***Praxiteles*** erwähnt, daſs er zur Zeit des ***Pompeius*** zuerst silberne Spiegel verfertigte (***Plin.*** 33, 45.); und nach ***Cicero*** (de Divinat. 1, 36.) stellte er in Silber den ***Roscius*** als Kind, im Schlafe von einer Schlange umwunden, und die erschrockene Wärterin dabey vor.

§. 11. Merkwürdig ist es, daſs auch nicht ein Bildner genannt ist, der sich mit Verfertigung von Bildnissen abgab, deren eine Unzahl existiren muſste, besonders von so vielen ausgezeichneten Männern des Zeitalters. Aber noch ungünstiger zeigt sich der Zufall, daſs von den auf uns gekommenen Porträtbildern der Zeit fast keines ist, dessen Namen sich mit Sicherheit anzeigen läſst. Darunter zählt man die Statue des ***Pompeius*** im Palast Spada zu Rom, über derer Aechtheit aber die Forscher noch nicht einverstanden sind. Die Arbeit daran ist nicht vorzüglich, und kaum des Zeitalters würdig. Eher kann man an das Bildniſs des ***Cicero*** glauben, weil man auf einem Brustbild (ehemals im Palast Mattei zu Rom) den Namen eingehauen findet. Nach diesem schlechtern und in späterer Zeit gemachten Bilde, erkennet man aber ein anderes Porträt des groſsen Mannes, das in der Sammlung des Kapitols sich befindet, allerdings eine vorzügliche und der Zeit würdige Arbeit. Zu diesen zwey Bildnissen läſst sich noch das von ***Julius Caesar*** rechnen, was öfter vorkommt, aber in keiner vorzüglichen Arbeit. Das beste bleibt immer noch die Statue im Kriegescostum, aufgestellt im Hofe des Palastes der Conservatoren auf dem Kapitol. Eine Statue in der Toga mit dem Kopfe des ***Julius Caesar*** findet sich auch im k. Museo zu Berlin.

Anderes weniger Sichere berühren wir nicht näher, besonders da in Beziehung der Kunst nur Geringes hievon zu sagen seyn würde.

Die Mahlerey.

§. 12. Bey dem Wiederaufleben der Kunst um den Anfang des 7ten Jahrhunderts von Rom ist es uns in Hinsicht der Bildnerey gelungen, mehrere Meister angeben zu können, die damals thätig waren, und durch welche eine glückliche Rückkehr zu einer festern Handhabung der Kunst bewirkt ward. Die Schule von Athen hob sich hiebey besonders hervor, und Rom war der Ort, der die wesentlichste Gelegenheit hiezu gab, besonders die beiden Tempel des *Metellus Macedonicus*, von einer gemeinsamen Säulenhalle umschlossen, und dem *Jupiter* und der *Juno* errichtet.

Auch die Mahlerey ging dabey nicht ganz leer aus. Denn es wird berichtet: daſs in dem Tempel des *Jupiter* alle Gemälde und Zierden sich auf die *Juno* bezogen. Dies geschah dadurch, daſs die Träger aus Versehen die Statuen in dem Tempel der *Juno* aufstellten, die für den Tempel *Jupiter's* gehörten, und umgekehrt. Und dabey verblieb es nach dem religiösen Glauben, daſs die Gottheiten selbst so ihre Sitze unter sich getheilt, und gleichsam absichtlich den Irrthum der Träger veranlaſst hätten. Daher fand sich in dem Tempel *Jupiter's* jene mahlerische Ausschmückung, welche für den der *Juno* gehörte (*Plin.* 36, 4. 14.). Allein leider werden uns weder die Mahler genannt, noch angezeigt, welche Gegenstände die Gemälde vorstellten, wie dies bey den Bildwerken der Fall war. Wir bedauern solches um so mehr, da uns auch von andern mahlerischen Arbeiten um diese Zeit keine Kunde wird.

§. 13. Erst später in der Jugendzeit des *Varro* (um 650) erfahren wir, daſs eine Mahlerin, *Lala* von Cycicus, unverheirathet in Rom lebte, die sich hauptsächlich mit dem

Mahlen weiblicher Bildnisse beschäftigte, wie es scheint, die Figuren nicht unter Lebensgröſse, denn es ist bemerkt, daſs man eine alte Frau zu Neapel auf einer groſsen Tafel von ihr gemahlt sah. Indessen mahlte sie nicht bloſs mit dem Pinsel, sondern auch auf Elfenbein mit dem Griffel (was eigentlich nur in einer Linearzeichnung bestand, und da die Linien mit dem heiſsen Griffel eingerissen waren, zur Encaustik gehörte (*Plin.* 35, 41.). Diese Elfenbeintäfelchen konnten aber nur klein seyn. Sie mahlte auch ihr eigenes Bildniſs im Spiegel. Sie war behend und geschickt in ihrer Kunst, so daſs sie sich besser bezahlen lieſs, als die berühmtesten Bildniſsmahler derselben Zeit, *Sopolis* und *Dionysius*, deren Gemälde man in den Pinacotheken häufig sah (*Plin.* 35, 40. 43.). Aber nicht bloſs das Bildniſsmahlen war an der Tagesordnung. Auch die dramatische Mahlerey hatte noch Männer von Talent und Geist. Darunter:

§. 14. Timomachus von Byzanz: er lebte zur Zeit des *Julius Caesar*, welcher von ihm einen *Aiax* und eine *Medea* für achtzig Talente kaufte, die er in dem von ihm erbauten Tempel der *Venus* aufhängen lieſs (*Plin.* 35, 40. 30. cf. *Plin.* 7, 39. und 35, 9.). Nach *Ovidius* (Trist. 2, 525.) und nach *Philostratus* (in vita *Apoll.* 2, 10.) war *Aiax* in seinem Wahnsinn traurig, und über die eigene Ermordung nachdenkend vorgestellt; die Kindermörderin *Medea* aber war noch kämpfend zwischen Mitleid und Zorn, wie aus dem auf das Gemälde gemachten griechischen, und von *Ausonius* (129. und 30.) latinisirten Epigramm zu ersehen ist. Nach einer andern Stelle des *Plinius* (35, 40. 41.) war *Medea* das Sterbebild des *Timomachus* und nicht ganz vollendet.

Andere geschätzte Gemälde des Künstlers waren: *Orestes*, *Iphigenia* in Tauris, *Lecythion*, ein Gaukler, die Verwandtschaft der Edeln, die in Mäntel Gehüllten im Sprechen begriffen, der eine stehend, der andere sitzend. Aber

vor allen andern scheint ihm das Gemälde der *Gorgo* gelungen zu seyn (*Plin.* 35, 40. 30.).

Schon die Gegenstände an sich bezeichnen den sinnvollen Künstler, der leicht den Rang unter seinen Zeitgenossen behauptet haben mag.

§. 15. Arellius: seine Thätigkeit fällt kurz vor *Augustus;* und er wird als ein vortrefflicher Mahler genannt. Nur verdarb er dadurch seinen Ruf, daſs er beständig irgend für eine Schöne brannte, und so die Göttinnen immer unter dem Bilde irgend einer seiner Geliebten mahlte. In seinen Gemälden stellte er die Anzahl seiner verschiedenen Liebschaften dar (*Plin.* 35, 37.).

Ein anderer Römer, der sich um diese Zeit mit der Mahlerey abgab, war Q. Pedius, der Neffe eines Consularen, der von dem Dictator *Julius Caesar* dem *Augustus* als Miterben zugetheilt war. Der Redner *Messala,* dessen Groſsmutter aus der Familie der Pedier war, bestimmte ihn, da er stumm war, zur Mahlerey, welches auch *Augustus* gutbieſs. Der Knabe machte gute Fortschritte: aber er starb noch in seinen Jugendjahren (*Plin.* 35, 7.). Natürlich war hiebey nicht die Absicht, den Knaben zu einem Mahler zu machen, sondern den Miſsgebornen nur auf eine edle Weise zu beschäftigen.

§. 16. In Rücksicht der Theatermahlerey wollen wir nicht übergehen, daſs *Claudius Pulcher* der erste war, der zu Rom in seiner Aedilität im J. 655 die gemahlten Decorationen einführte, da bey den Römern die Theatereinrichtungen lange sehr dürftig waren. Die Bühnen stellten keine Zierden, sondern bloſs leere Bretter da. Jetzt war aber hier die Theaterperspektive so täuschend gemahlt, daſs die Raben auf die Dachziegel zuflogen (*Plin.* 35, 7. und 8, 7. cf. *Val. Max.* 2, 4. 6.).

Noch fügen wir bey, daſs in dieser Zeit unter *Sylla* auch die Mosaik mit kleinen Steinchen eingeführt wurde.

In dem Tempel der ***Fortuna*** zu Praeneste lieſs ***Sylla*** einen solchen Fuſsboden legen (***Plin.*** 36, 63.), welchen man lange für denselben nahm, der jetzt zu Palestrina in dem dortigen Palaste Barberini aufbewahrt wird, und eine Art emblematischer Chorographie von Aegypten vorstellt. Dieser Fuſsboden ward aber nicht, wie man fälschlich glaubte, in dem ehemaligen Tempel der ***Fortuna*** entdeckt, sondern in einem Gebäude, welches am ehemaligen Forum anliegt, und sich als eine einschiffige Basilik kennbar machet. Der Fuſsboden war in der eigentlichen Tribune angebracht, wo sich *jetzt* noch drey Marmorsitze für die Richter befinden. —

Fünfte Epoche: Zweiter Abschnitt: von *Augustus* bis *Commodus*, von 725 bis 933 von Rom.

Die Bildnerey.

§. 1. Im Anfang des 7ten Jahrhunderts, wo die Kunst sich wieder zu heben begann, erscheinen die ersten griechischen Künstler in Rom, um allda gröſsere Werke zu unternehmen, wie die beiden Tempel des ***Metellus Macedonicus.*** Und von dieser Zeit an wird Rom der Mittelpunkt der griechischen Kunstübung unter den nachherigen Groſsen: unter ***Marius*** und ***Sylla***, unter ***Hortensius*** und ***Lucullus,*** unter ***Pompeius*** und ***Julius Caesar.*** Die groſsen Unruhen, welche das 7te Jahrhundert und das erste Viertel des achten bewegten, störten den Fortgang der Künste nicht.

Mit der Alleinherrschaft des ***Augustus*** im J. 725 tritt Ruhe unter die Völker. Wissenschaft und Kunst genossen einer ungestörten Blüthe unter der langen Regierung eines Fürsten, der beide gleich ehrte und schätzte. Er fand dazu gleichgesinnte Freunde, welche seine Absichten auſs kräf-

tigste unterstützten. Die Pracht des republikanischen Roms verschwand gleichsam, so daſs *Augustus* am Ende seiner Laufbahn sagen durfte: ich lasse die Stadt in Marmor erbaut zurück, die ich aus ungebrannten Ziegeln errichtet vorgefunden hatte. Mit Recht hat man daher das Zeitalter dieses Kaisers in Hinsicht der Kunst und der Wissenschaft immer mit dem des *Pericles* und *Alexander's* verglichen.

Die Mittel des *Augustus* hiezu waren unermessen. Der Geist, Rom zu verschönern, erhielt sich mehr oder weniger unter einer Reihe von Nachfolgern bis auf die Zeit der *Antoninen*, wo erst der innere Verfall des Reiches, und damit auch der Kunst fühlbar ward. Die Darstellung solcher Zustände, in Hinsicht der Kunst, ist der Zweck des zweyten Abschnittes dieses Zeitraumes.

§. 2. Von den Prachtgebäuden und dem Geist der Baukunst während dieser langen Periode haben wir in der Geschichte dieser Kunst gehandelt. Hier kann nur von dem Stand der Bildkunst und der Mahlerey die Rede seyn. Dieser Stand läſst sich aber im Wesentlichen nur als die Fortsetzung des Kunstbetriebes betrachten, wie er durch die athenische Schule im Anfange des 7ten Jahrhunderts nach Rom kam. Unter *Augustus*, wie damals, sind es griechische Künstler, welche in Rom thätig sind. Namen werden zwar nur selten genannt, und noch seltener die Werke, welche sie verfertigten. Ueberhaupt, wenn wir die Bildnisse der herrschenden Familien und ihre Denkmäler ausnehmen, hat sich nur Geringes erhalten, was wir mit Sicherheit in gegenwärtigen Zeitabschnitt setzen, und dadurch den Stand der Kunst anschaulich beurtheilen können. Die Götter und Heroen der Zeit haben sich den Blicken einer spätern Nachwelt entzogen. Nur die irdischen Götter eines kaiserlichen Roms haben sich noch in bedeutender Anzahl erhalten.

§. 3. *Augustus* machte bey seinen Prachtbauen, wie bey dem Tempel des *Apollo Palatinus*, gerne von den Bild-

werken der ältern Zeit Gebrauch. Beyläufig wird hiebey nur ein gleichzeitiger Meister, *Aulanius Evander*, ein Athener, erwähnt, welcher der Statue einer *Diana* von *Timotheus* den Kopf wieder aufsetzte. (*Plin.* 36, 4. 10.). Als ein Anhänger des *M. Antonius* ward er von *Augustus* gefangen von Alexandria nach Rom gebracht, wo er dann mehreres Merkwürdige gearbeitet haben soll (Schol. ad *Horat.* Sat. I. 3, 91.). — Ein Beyspiel aber, wie groſs die Anzahl der Bildner, die für *Augustus* arbeiteten, gewesen seyn müsse, giebt der Bau seines Forum, wo er die Statuen aller Triumphatoren, welche zur allmähligen Vergröſserung der römischen Herrschaft beygetragen hatten, aufstellen lieſs (*Suet.* in *Aug.* 31.). Hiebey wird aber auch nicht einer der Künstler namhaft gemacht. *Plinius* (36, 4. 11.) nennt einige Meister, welche wir auf die Zeit des *Augustus* zu beziehen haben, obwohl auch hierüber keine Sicherheit ist. Es wird nämlich gesagt: daſs *Craterus* mit *Pythodorus*, *Polydectes* mit *Hermolaus*, dann ein anderer *Pythodorus* mit *Artemon*, und *Aphrodisius* von Tralles für sich allein die palatinischen Wohngebäude der Kaiser mit sehr geschätzten Bildwerken angefüllt hätten. Das palatinische Haus hatte im J. 756 durch Feuer gelitten, was *Augustus* wieder erbaut und dem Zugange des Volkes geöffnet hatte. Daher, wie es scheint, auch die gröſsere Pracht durch eine Menge von Bildwerken (*Suet.* in *Aug.* l. c. und *Dio Cass.* 55, 12.). Und so mögen wir genannte Künstler eher der Zeit des *Augustus*, als der des *Nero* zuschreiben.

Nicht minder zweifelhaft ist die Zeitgenossenschaft des *Lysias*, von welchem *Augustus* ein bedeutendes Werk, bestehend in einer Quadriga mit *Apollo* und *Diana* — alles aus einem Stück Marmor, in einer Säulennische über einem Bogen auf dem Palatin zu Ehren seines Vaters *Octavius* aufstellen lieſs (*Plin.* 36, 4. 10.).

Mit so wenig Sicherheit läſst sich von den Meistern

sprechen, welche zur Zeit des liberalsten Kaisers Rom mit Bildwerken anfüllten.

§. 4. Aber die Liebe der Kunst erstreckte sich nicht bloſs auf *Augustus*, sondern auch auf seine Freunde, die mit den groſsartigsten Bauwerken die Stadt, und natürlich im Verhältniſs auch mit Werken der bildenden Künste zierten. Zu denselben gehörte vorzugsweise sein Tochtermann *M. Agrippa*. Einen Maaſsstab von dem, was dieser wahre Freund der Kunst für dieselbe that, mag man daraus entnehmen, daſs er in seiner Aedilität, die er nach dem ersten Consulat, im J. 721, übernahm, allein seine groſsen Wasser- und Brunnenbaue, die er zu Rom in Jahresfrist errichtet hatte, mit 300 theils erzenen, theils mormornen Statuen zierte. Freylich könnte man auch hiebey bezweifeln: ob sie bereits früher gemachte, oder neue Arbeiten waren.

Zur Auszierung des Pantheon brauchte *Agrippa* den *Diogenes* von Athen, so wie *Pericles* den *Phidias* bey den Bildwerken des Parthenon. *Plinius* (36, 4. 11.) versichert, daſs die Caryatiden — wahrscheinlich spartanische Mädchen in verschiedenen tanzenden Stellungen, das Fest der *Diana* zu Caryae begehend —, die im Innern des Tempels über den Säulen aufgestellt waren, zu den geschätztesten Werken gehörten, so wie auch die auf dem Giebel des Tempels angebrachten Statuen, welche aber wegen der Höhe der Stelle, worauf sie standen, weniger gepriesen wurden. Wer aber die sieben Colossalstatuen — jede an 40 Fuſs Höhe — von Göttern und Heroen, wozu auſser dem *Jupiter*, dem *Mars* und der *Venus* auch der vergötterte *Caesar* gehörte, und dann in der Vorhalle die Statuen des *Augustus*, und des *Agrippa* selbst verfertigte, wird nicht angegeben (s. meine Abhandl. über das Pantheon in dem Mus. der Alterthumswissenschaft 2tes Heft). Noch ist eine colossale Statue des *M. Agrippa* in Marmor in dem Hause Grimani zu Venedig

vorhanden, welche man für diejenige, die ehemals im Pantheon war, hat ansehen wollen. Allein die Statue im Pantheon war von Erz, und muſste, nach der Gröſse der Nische in der Vorhalle zu urtheilen, bedeutend gröſser gewesen seyn, als die noch vorhandene in Marmor.

M. Agrippa bewies aber seine ächte Kunstliebe nicht nur durch die vielen und groſsen Prachtwerke, sondern auch durch eine Rede, die er hielt, um die Groſsen dahin zu vermögen, alle ältern ausgezeichneten Werke in der Bildkunst und in der Mahlerey öffentlich aufzustellen. *Plinius* (35, 9.) nennt diese Rede edel, und des gröſsten Bürgers würdig und meint, daſs allerdings die Befolgung seines Rathes besser gewesen seyn würde, als dergleichen Meisterwerke in das Exil der Landhäuser zu verweisen.

Ein anderer Freund des *Augustus*, der wirklich eine solche groſsartige Idee der Aufstellung seltener Werke befolgte, war *Asinius Pollio.* Dieser hochsinnige Mann war der erste, der nicht nur seine Bibliothek zum öffentlichen Gebrauch aufstellte, sondern auch sein Museum der seltensten Kunstwerke groſser Meister zu demselben Zweck bestimmte. Unter dem Namen: Denkmäler des *Asinius Pollio*, wird die Anstalt sehr häufig von *Plinius* angeführt. Schade ist es, nicht zu erfahren, ob sich unter diesen Denkmälern auch Werke gleichzeitiger Meister befanden.

Oefters werden auch die seltenen Bildwerke genannt, mit denen *Tiberius* — noch ehe er Kaiser wurde — seine beiden Neubaue, den Tempel des *Castor* und *Pollux*, und den der *Concordia* verzierte, wozu seine Mutter *Livia* nicht Geringes beytrug.

Doch wir übergehen diese und andere groſse Denkmäler der Augusteischen Zeit in Rom, da immer nur die frühern Werke groſser Meister erwähnt, die der gleichzeitigen aber verschwiegen werden.

§. 5. Nur Einiges, was in kunstgeschichtlicher Beziehung während der langen Regierung des Kaisers in den Provinzen vorging, wollen wir nicht unbemerkt lassen.

Augustus selbst lieſs besonders Nicopolis, das er an der Stelle erbaute, wo er bey Actium die groſse Schlacht über *M. Antonius* und *Cleopatra* gewann, reich verzieren. Er vergaſs dabey nicht, in dem Prachttempel auch die Bilder des Eseltreibers *Eutychus* und des Esels *Nicon* in Erz aufstellen zu lassen, welchen der Kaiser in die Schlacht gehend begegnete, und ihre Namen als ein gutes Vorzeichen annahm (cf. Gesch. der Bauk. II. p. 299.).

Einen besondern Beweis groſser Kunstthätigkeit durch alle Theile des Reiches geben die groſse Menge von Tempeln, welche zu Ehren des *Augustus* und der *Roma* errichtet wurden. Hierin zeichnete sich vorzugsweise *Herodes* der Groſse aus. Unter mehrern Tempeln, die er seinen Wohlthätern *Augustus* und *M. Agrippa* errichtete, war aber der in Caesarea der vorzüglichste. Unter den Colossalstatuen, die er darin aufstellen lieſs, war die des *Augustus* nach dem Vorbild des *Jupiter* zu Olympia durch *Phidias*, und die der *Roma* nach dem Vorbild der *Juno* zu Argos durch *Polyclet* gemacht (s. Gesch. der Bauk. II. p. 302.).

Noch verdienet eine besondere Meldung das Heiligthum, welches dem Kaiser durch einen Beschluſs der gesammten Völker Galliens zu Lugdunum, am Einflusse des Arar in den Rhodanus, errichtet wurde. Der Altar, welcher im J. 744 eingeweiht ward, trug die Namensinschrift von sechzig Völkerschaften, welche dabey, jede einzeln, statuarisch vorgestellt war (Gesch. der Bauk. II. 297.).

§. 6. Von einer solchen Unzahl von Bildwerken der Zeit — was ist jetzt noch vorhanden? Antwort: einige Bildniſsstatuen und Büsten der Augusteischen Familie, und diese selbst nicht von der vorzüglichsten Art. Das Beste ist ein Kopf des *M. Agrippa*, und ein anderer seiner ältesten Toch-

ter, die er mit *Pomponia*, der Tochter des *Atticus*, zeugte, und die mit *Tiberius* verheirathet war, ehe er die *Julia* zur Gemahlin bekam. Diese beiden ausgezeichneten Marmorbildnisse sind in Gabii gefunden, und gehören jetzt als eine hohe Zierde der groſsen Antikensammlung in Paris an.

Als vorzügliche Denkmäler der Zeit gehören auch hieher die Statuen der Familie des *M. Atius Balbus*, welche wir als Anverwandte des *Augustus* in dieser Zeit gemacht glauben. Man sieht erstlich den Vater und Sohn zu Pferd, und dann beide wieder in der Toga zu Fuſs, und vier Frauen, die Mutter und drey Töchter. Die Köpfe sind trefflich gearbeitet, aber noch vorzüglicher sind die Gewänder, besonders die der Frauen. Diese Bilder gehören zu den schönsten Gewandstatuen, welche aus dem Alterthum auf uns gekommen sind. Sie wurden im Herculanum bey der Ausgrabung des Theaters gefunden, und sind jetzt im k. Museum zu Neapel aufgestellt. Weniger gut allda sind die Bildnisse in Erz, wie die Statue des *Augustus* als *Jupiter* mit dem Donnerkeil, vorgestellt.

Dann verdienen noch eine besondere Aufmerksamkeit die vier Köpfe in den Zwickeln des Ehrenbogens des *Augustus* zu Rimini, wovon aber zwey, der des *Jupiter* und des *Apollo*, sehr gelitten haben; die andern zwey aber, des *Neptun* und der *Amphitrite*, sind noch von solcher Erhaltung, daſs sich der groſsartige Stil darin nicht verkennen läſst.

§. 7. Unter den vier folgenden Kaisern aus dem Caesarischen Geschlechte, sind weder die Monumente, noch die Künstler, die genannt werden, von bedeutender Anzahl. Unter die letztern gehört *Julius Chimarus*, der nebst anderm für *Germanicus* auch Statuen verfertigte (*Donati* Inscript. Supplem. ad Murat. tom. II. p. 110.).

Ein anderer ist *Menodorus* von Athen, der zu Thespiae die Copie von dem *Amor* des *Praxiteles* machte, welche das Original allda ersetzte, als erstlich *Caligula*, und

dann als es *Claudius* zurückgab, zum zweytenmal *Nero* wegnehmen lieſs, wo er dann zu Rom im groſsen Brande unter diesem Kaiser zu Grunde ging (*Paus.* 9, 27. 3.). *Menodorus*, wahrscheinlich derselbe, wird auch unter denen genannt, welche Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde verfertigten (*Plin.* 34, 19. 34.).

Derjenige aber, der sich am meisten in dieser Zeit bekannt machte, ist *Zenodorus*. Er begründete zuerst seinen Ruf durch eine Statue *Mercur's*, welche er für die Averner in Gallien um einen sehr hohen Preis verfertigte, und worüber er zehn Jahre zubrachte. Er bewährte sich aber damals auch in kleinen Arbeiten, indem er zwey Trinkbecher in Silber von *Calamis* so trefflich nachmachte, daſs kaum ein Unterschied zwischen den Originalen und den Copien war. Nachdem der Künstler dermaſsen sich erprobt hatte, lieſs ihn *Nero* nach Rom kommen, um den Coloſs dieses Kaisers, 110 Fuſs hoch, zu machen, welcher dann nach dem Tode des *Nero* durch *Vespasian* dem Sonnengotte geweiht wurde. *Plinius* (34, 18.) spricht von diesem Werke als Augenzeuge. Er sah das Thonmodell im Kleinen in der Werkstatt des Künstlers, und bewunderte daran die ungemeine Aehnlichkeit. Allein der Erzguſs des Colosses fiel nicht zur Zufriedenheit aus, und man urtheilte darnach, daſs sich die Wissenschaft in Erz zu gieſsen verloren habe. Dies Miſslingen fiel um so mehr auf, je geschickter sich sonst *Zenodorus* in seiner Kunst zeigte. — Ohne Zweifel hatte *Plinius*, als er dies schrieb, die Erzmischungen der frühern Zeit, von Delos, Aegina, und besonders von Corinth, deren sich die groſsen Künstler der frühern Zeit bedienten, im Sinne, und also die Schönheit der Farbe, welche man an den genannten Erzen beobachtete. Solche schöne Mischungen des Erzes hatten sich verloren, und daher das weniger erfreuliche Ansehen des Colosses im Verhältnisse zu den Erzgüssen der frühern Zeit.

Dies bezeichnet der Schriftsteller auch dadurch, daſs er beyfügt: »obgleich *Nero* bereit gewesen sey, dabey weder Gold noch Silber zu sparen, in so fern sie zu einer gefälligen Mischung hätten beytragen können.«

§. 8. Als Zeugnisse von dem guten Bestand der Sculptur unter den genannten vier Imperatoren, lassen sich noch verschiedene Bildniſsstatuen nennen, darunter mehrere von *Tiberius*, wovon eine in letzterer Zeit zu Piperno, und eine andere zu Veii gefunden sind. Die vorzüglichste aber zierte schon früher das Museum des Vatican's, als Consul in der Toga dargestellt, welche man überhaupt als die schönste Statua Togata, welche auf uns gekommen ist, ansehen kann. Dann sieht man noch in Puzzuoli das Piedestal für die Statue des *Tiberius*, welche ihm allda die dreyzehn Städte Asiens errichteten aus Dankbarkeit, daſs er sie nach dem groſsen Erdbeben, welches sie betraf, wieder erbauen lieſs. Die Reliefs der Städte, auf dem Fuſsgestelle bildlich vorgestellt, sind noch von gutem Stil, aber in den meisten Theilen durch die Zeit, und ihren Stand im Freyen sehr beschädigt.

Von *Caligula* giebt es noch einige gute Köpfe; besonders sind aber die drey herculanischen Statuen in Dresden merkwürdig, wovon die eine die ältere *Agrippina*, die Mutter des *Caligula*, im Costum der *Mnemosyne*, und die andern beiden, im Costum der Musen, zwey seiner Schwestern vorstellen. Man weiſs, daſs *Caligula* das Andenken seiner Mutter besonders ehrte, und für seine Schwestern mehr als gebührende Anhänglichkeit zeigte. Diese drey weiblichen Statuen stehen mit den andern Herculanerinnen, den genannten vier Frauen von der Familie des *Nonius Balbus*, in Hinsicht der schönen Gewandung auf derselben Linie; besonders aber behauptet *Agrippina* in Rücksicht der Groſsheit und des hohen Adels den Vorzug unter diesen historischen Denkmälern.

Von den Bildern des *Claudius* hat die verschüttete und wieder aufgefundene Stadt Velleia das Bedeutendste aufbewahrt, das jetzt das herzogliche Museum in Parma enthält. Man sieht allda den *Claudius* zweymal: erstlich als Heros nackt dargestellt, und dann in der Toga. Ferner sind vorhanden die Statuen der ältern und der jüngern *Agrippina*, und die der *Antonia*, der Mutter des *Claudius*, und die seines Vaters *Drusus*. Doch ist keine dieser Arbeiten vorzüglich.

Von *Nero* haben sich nur wenige Köpfe erhalten. Die capitolinische Büste ist noch das Beste. — Andere Bildnisse von Männern der Zeit sind die des *Domitius Corbulo*, wovon es mehrere von guter Arbeit giebt, und des *Seneca*, dessen Porträt als *Herme*, gepaart mit *Socrates*, und mit dem beygefügten Namen erst in der neuesten Zeit zum Vorschein gekommen ist. Der Fürst *della Paz* ist zu Rom im Besitz dieser beiden Hermen. *Visconti* möchte noch die ältern Büsten, die man sonst diesem Philosophen aneignete, in Schutz nehmen.

§. 9. Mit Uebergehung der wenigen Büsten der drey ersten Nachfolger des *Nero*, wenden wir uns zu den drey Imperatoren des Flavischen Geschlechtes, wovon jeder groſse Werke ausführte.

Vespasian stellte den unter *Vitellius* zum zweytenmal abgebrannten Tempel der kapitolinischen Götter aufs prachtvollste wieder her; und den noch prachtvollern Bau des Friedenstempels verherrlichte er mit den bedeutendsten Werken der Bildkunst und der Mahlerey, wahrscheinlich zum gröſsten Theil aus dem goldenen Hause des *Nero*, welches er wieder zerstören lieſs, entnommen. Bekanntlich stellte *Nero* eine neue Plünderung alter Kunstwerke durch Griechenland und Asien an, um seine groſsen Neubaue nach dem Brande, wo so viel Altes zerstört worden war, damit auszuzieren. Zu den Meisterwerken, welche *Vespasian* im Friedenstem-

pel

pel aufstellte, gehörte auch der Nil in Basanit mit den sechzehn um ihn spielenden Kindern, wovon sich die Nachbildung in Marmor im Vatican erhalten hat. Wahrscheinlich hatte *Vespasian* das Werk selbst aus Alexandria nach Rom versetzen lassen. Dagegen mochte das berühmte Gemälde des *Jalysus* von *Protogenes*, und die Gruppe des *Laokoon*, welche *Titus* in seinen Palast auf dem Esquilin versetzte, leicht aus der Plünderung des *Nero*, welche damals auch Rhodus betroffen zu haben scheint, und aus seinem golde-nen Hause herkommen. Auch glauben wir, daſs, als der groſse Brand unter *Titus* so viele der herrlichsten Werke zugleich mit dem kapitolinischen Tempel zerstörte, und der Kaiser versprach, alle Kunstschätze in seinem eigenen Besitz dahin zu verwenden, um die öffentlichen Gebäude und Tempel auszuzieren, *Titus* hauptsächlich nur die groſsen Kunstschätze meinen konnte, welche *Nero* sowohl in seinem goldenen Hause, als in seinen Villen zurückließs, und von denen die Flavier Erben und Besitzer geworden waren. Alle diese Mittel benutzte dann *Domitian*, der alles Zerstörte auf das Prachtvollste wieder herstellte, und noch viel Neues hinzufügte, wie seinen Landsitz in Albano, und den Neubau auf dem Palatin, — ohne Anderes zu erwähnen.

Und doch bey allen den groſsen Werken der Flavier, läſst sich auch nicht ein Bildner der Zeit nennen, selbst nicht der Meister der colossalen Reiterstatue, die *Domitian* sich selbst auf der Mitte des Forum errichtete. Von dem guten Stand der Kunst zeugen nur noch Bildnisse der drey Kaiser, dann die Reliefs an dem Forum der *Minerva*, welche weibliche Arbeiten unter dem Vorstand dieser Göttin darstellen: — leider jetzt sehr zerstümmelt, und dann die Reliefs am Bogen des *Titus*, wovon das daran Erhaltene sich als eine vortreffliche Arbeit kund giebt.

Merkwürdig ist eine Statue des *Titus* im Palast zu Portici, die aus den Grabungen vom Herculanum kommt,

und die nur kurze Zeit gemacht seyn konnte, als der Vesuv seine Zerstörung über jene Gegenden verbreitete.

§. 10. Unter den folgenden Regierungen, welche theils durch ihre Dauer, theils durch kräftige Verwaltung sich auszeichnen, gewahrt man auch in den Künsten eine schöne Nachblüthe. Unter *Traian* und *Hadrian* wurden die groſsartigsten Denkmäler in einem vortrefflichen Stil errichtet und ausgeschmückt. Manches geschah auch noch unter *Antonin* und unter *Marcus Aurelius.*

Traian fand in *Apollodorus* von Damascus einen der gröſsten Meister, welcher der Leiter seiner mächtigen Unternehmungen war, und von dem es genug ist, das Forum *Traian's* zu nennen, welches als das schönste in Rom angesehen ward. Unter den Bildwerken allda bewunderte man hauptsächlich die Schönheit der Reiterstatue des Kaisers. Aber das wahre Wunderwerk war seine Triumphsäule; selbst wie dieselbe sich jetzt noch in ihrer Erhaltung darstellt. Die Reliefs, die sich daran hinaufwinden, den Krieg gegen *Decebalus*, den König der Dacier, vorstellend, sind eben so vortrefflich in ihrer Erfindung als Ausführung, und eben so wundervoll sind die Statuen der dacischen Heerführer, als die Reliefs, die von einem Triumphbogen des *Traian* entnommen, jetzt noch den Bogen *Constantin's* zieren, besonders die beiden gröſsern in dem mittelsten Durchgange, das eine den letzten Kampf mit den Feinden, und das andere den siegreichen Einzug des Kaisers in Rom, den er zu Fuſs hielt, vorstellend.

Aus dem parthischen Feldzuge *Traian's* haben sich nur die beiden Trophäen erhalten, welche von dem Wasser-Castell der Aqua Marcia entnommen, jetzt die Vorderansicht des Platzes vom Kapitol zieren. Aber sie sind auch das Schönste, was die Zeit in dieser Art von Sculptur uns erhalten hat. — Alle Werke der Traianischen Zeit tragen noch den Stil im reinsten griechischen Sinne an sich.

§. 11. ***Hadrian*** war nicht bloſs Kunstfreund, er war selbst auch Künstler und der Selbstleiter seiner vielen und groſsen Kunstunternehmungen. Seine Prachtbaue in Rom und sein unermessener Landsitz, wovon man die weitläufigen Ruinen unter Tivoli sieht, würden allein hinreichen, ihn als den eifrigsten Beschützer der Künste zu preisen. Aber keine Provinz des groſsen Reiches lieſs er ohne Denkmäler seiner Kunstliebe, die sich selbst auf den Bau ganzer Städte ausdehnte. Aber keine von allen Städten erfuhr seine Wohlthaten und seinen kunstliebenden Sinn mehr, als Athen, wo zuerst die wahre Kunst aufblühte, und die nie aufhörte der begünstigste Mittelpunkt zu seyn, zu dessen Verherrlichung auch fremde Könige und Fürsten beytrugen; aber vor allen andern der Kaiser ***Hadrian.*** Unter ihm ward der gröſste Tempelbau, den je die Welt sah, und mit dem allein der Dianatempel zu Ephesus in Vergleich kommen konnte, der des olympischen ***Jupiter*** allda ausgeführt. Die Tempelstatue des Gottes war leicht die gröſste, die je in Gold und Elfenbein ausgeführt ward. Aber auch eine groſse Anzahl von Städten trugen zur Verherrlichung des Tempels bey, durch Errichtung der Bildniſssäulen des Kaisers selbst, worunter aber die, welche die Athener in dem Hinterhause ihrem Wohlthäter setzten, bey weitem alle übrigen übertraf (***Paus.*** 1, 18. 6.).

Unter den andern Bauen des Kaisers in Athen werde nur noch der Tempel aller Götter, das Pantheon, erwähnt, und die Unzahl von Götterbildern, mit welchen der Kaiser das Heiligthum auszierte (***Paus.*** l. c. 9.). Doch von so vielen Bildwerken hat sich auch nicht eine Spur erhalten; und das einzige von den Ueberresten der Zeit sind allda noch die Reliefs an dem Ehrendenkmal des ***Philopappus*** auf dem Hügel-Museum, geradeüber der Burg, jetzt to Seggio genannt. Wozu wir muthmaſslich noch nennen können, vier Statuen in dem Augusteum zu Dresden, wovon zwey den

Theseus und zwey den ***Hadrian*** selbst vorstellen, und die nach unserer Vermuthung ehedem den noch in Athen erhaltenen Ehrenbogen des ***Hadrian*** und ***Theseus*** zierten (s. ***Hirt's*** Reise nach Dresden, p. 159.). Die Arbeit der vier Statuen gehört indessen nicht mehr zu den vorzüglichsten.

Die gröſste Fundgrube antiker Bildwerke war in den neuern Zeiten die tiburtinische Villa des Kaisers. Aber Bildnisse ausgenommen, lassen sich die aufgefundenen Statuen und Büsten hauptsächlich nur als Copien älterer Werke griechischer Künstler ansehen; darunter zum Beyspiel die mehr als einmal vorhandene Copie in Marmor von dem berühmten ***Discobolus*** des ***Myron.*** Selbst die beiden Centauren in grauem Marmor, jetzt im Kapitol, obwohl sie die Namen der Künstler an sich tragen, nämlich ***Aristeas*** und ***Papias*** von Aphrodisium, lassen die Originalität bezweifeln: indem dieselben Statuen in weiſsem Marmor noch einmal vorhanden sind, wovon der bärtige Centaur mit dem noch erhaltenen ***Amor*** unter den Borghesischen Denkmälern einen vorzüglichern Stil kund giebt, als die beiden kapitolinischen, obwohl die Arbeit der letztern einen ungemeinen Fleiſs und Sorgsamkeit in der Ausführung beurkundiget, so daſs auch die Copisten es wagen durften, ihre Namen auf die beiden Werke einzubauen. — Eher lassen sich der ***Mercur*** mit dem Hundekopf und die weiblichen Statuen im römisch-ägyptischen Stil, eben allda ausgegraben, jetzt im kapitolinischen Museo, als Originale betrachten, wovon die eine in schwarzem Stein eine vorzügliche Arbeit in genanntem Stil zu nennen ist.

Unter den Porträtbildern der Zeit giebt es viele und vorzügliche von ***Traian***, ***Plotina***, ***Matidia***, ***Marciana*** und ***Sabina*** sowohl, als von ***Hadrian***, ***Aelius Verus*** und dem Liebling ***Hadrian's***, dem schönen ***Antinous.***

Von ***Hadrian*** selbst findet sich eine gute Statue im Museo Capitolino, wo der Kaiser in der Gestalt und Hal-

tung des *Mars* vorgestellt ist. Aber in Rücksicht vorzüglicher Sculptur verdienet sein Colossalkopf in der Rotonda der vaticanischen Sammlung genannt zu werden, wo auch eine der schönsten Büsten des *Antinous* daneben aufgestellt ist. Von diesem Jüngling giebt es noch eine groſse Anzahl von Köpfen und Statuen, deren Werth in Hinsicht der Arbeit sehr verschieden ist. Zu den vorzüglichsten gehört der im Hause Braschi, in Palestrina gefunden, wo er als *Bacchus*, und der im Kapitol, wo er als *Mercur* mit krausen Haaren vorgestellt ist. Zu seinen schönern Köpfen gehört der Borghesische von *Mondragone* und das groſse Relief in der Villa Albani. Dann wollen wir nicht unerwähnt lassen, daſs seine Figur auch auf den runden Reliefs am Bogen *Constantin's* vorkommt, welche zu Ehren *Traian's* von *Hadrian* gemacht sind. Solche Denkmäler geben allerdings Beweise von dem noch guten Bestand der Sculptur im Zeitalter *Hadrian's*; aber mit den altgriechischen Werken läſst sich der Stil nicht mehr vergleichen. Wie der Kopf, so ist auch der Körper des *Antinous* nie idealisch, sondern immer nur iconisch dargestellt.

§. 12. Von *Antonin* und seinen Nachfolgern giebt es auch noch gute Arbeiten, besonders im Porträt; und von keinen Kaisern sind die Bildnisse so zahlreich. Auch giebt es von denselben noch Statuen. Eine der besten im Harnisch vorgestellt ist die des *Antoninus Pius* in der Dresdner Sammlung. Von der *Faustina* der ältern sind vortreffliche Köpfe im Vatican. Von *Marcus Aurelius* sind die Köpfe sehr zahlreich, auch im jugendlichen Alter. Von vorzüglicher Arbeit ist sein Kopf, so wie der des *Lucius Verus* in der Borghesischen Sammlung, jetzt in Paris. Auch giebt es noch treffliche Köpfe von *Commodus*.

Von Reliefarbeiten verdienen einer besondern Erwähnung die acht groſsen an der Attike des Bogens von *Constantin*, deren Vorstellungen sich auf *Antoninus Pius* be-

ziehen, und dann die Apotheose dieses Kaisers und seiner Gemahlin auf dem groſsen Piedestall, jetzt im Vatican, worauf die groſse Ehrensäule des Kaisers in Granit errichtet stand.

Bedeutend sind auch die Reliefs, von dem Bogen des *M. Aurelius* entnommen, die sich auf den Triumph des Kaisers, und auf die Apotheose seiner Gemahlin, der jüngern *Faustina*, beziehen, und die jetzt theils im Museo, theils im Palast der Conservatoren auf dem Kapitol aufbewahrt sind.

Das denkwürdigste Monument der Zeit in Hinsicht der Kunst bleibt aber immer die Reiterstatue des Kaisers auf dem Platze des Kapitols. Man betrachtete in späterer Zeit dies groſse Denkmal in Erz als das Bildniſs *Constantin* des Groſsen, und so hat sich die Statue, als dem ersten christlichen Kaiser geweiht, auch durch das ganze Mittelalter erhalten. Lebendig schreitet das Pferd einher, und edel und ruhigen Antlitzes ertheilet der Kaiser mit der ausgestreckten Rechten von Oben herab den Völkern den Frieden. Das Ganze war vergoldet, so wie auch die vier Pferde auf der Marcuskirche zu Venedig; aber letztere, welche uns um dieselbe Zeit gemacht zu seyn scheinen, sind in keiner Beziehung mit dem edeln Roſs des *Marcus Aurelius* vergleichbar.

Noch bleibt uns die groſse Triumphsäule dieses groſsen Kaisers zu erwähnen. Sie ist der des *Traian's* nachgebildet, denn so wie diese den Krieg gegen die Dacier, so stellet die des *Marcus* die Feldzüge gegen die Marcomannen und Quaden vor. Aber vergleichet man beide Säulen in Hinsicht der Composition der Reliefs und der Ausführung mit einander, so läſst sich der Abstand kaum fassen, und nichts beweiset mehr als dies groſse Denkmal, daſs, so wie man am Rande der groſsen Macht des Reiches steht, und von jetzt an Alles zu sinken beginnt, es auch mit dem Geist

wahrer Kunst zu Ende geht, und fürderhin an kein neues Aufleben derselben mehr zu denken ist.

§. 13. Zur Nachschrift haben wir noch eines Privatmannes zu gedenken, der das Zeitalter der *Antonine* in geistiger Rücksicht nicht wenig verherrlichte. Dieser ist *Herodes Atticus*, der sein grofses Vermögen auf das Grofsartigste verwandte. Wir gedachten seiner Baue in der Geschichte der Baukunst II. p. 390. Hier bleibt uns nur noch übrig, einige seiner gröfsern Bildwerke zu erwähnen. Dahin gehören die in Gold und Elfenbein, welche er im Tempel *Neptun's* auf dem Isthmus von Corinth weihte. Sie bestanden in vier vergoldeten Pferden, aufser den Hufen, die von Elfenbein waren, und daneben zwey goldene Tritone bis auf halben Leib, die untern Theile aber von Elfenbein. Auf dem Wagen sah man *Neptun* und *Amphitrite*, und aufrecht stand auf dem Delphin der Knabe *Palaemon*, auch dieser von Gold und Elfenbein. In der Mitte des Untersatzes, worauf der Wagen stand, sah man in Relief das Meer vorgestellt, aus dem die *Venus* auftauchte, und rechts und links Nereiden. Auf demselben Untersatze sah man ferner die Dioscuren, als Schutzgötter der Seefahrer; dann die Figuren der Meeresstille und des Meeres selbst, und ein Seepferd. Dann noch die *Ino*, und den *Bellerophon* mit dem *Pegasus* (*Paus.* 2, 1. 7. und 8.). In Olympia weihte *Herodes* die Statuen der *Ceres* und ihrer Tochter in Marmor (*Paus.* 6, 21. 1.). Bey andern Bauen finden sich die Bildwerke nicht angegeben, ausgenommen die, welche das Grabmal seiner Gemahlin (*Triopium* genannt, und an der appischen Strafse drey Meilen von Rom liegend) zierten. In dem Tempel, den *Herodes* allda erbaute, weihte er neben den Statuen der *Ceres* und der jüngern *Faustina* auch die Statue seiner Gemahlin *Regilla*, als einer Heroine (sieh Visconti Iscriz. Triopee. und Gesch. der Baukunst II. p. 391.).

Die Mahlerey.

§. 14. Man muſs glauben, daſs die Mahlerey unter *Augustus* und seinen Nachfolgern in einer nicht geringern Achtung war, als die Bildkunst, und daher eine nicht geringere Aufmunterung genoſs. Man fuhr fort, nicht nur für öffentliche Gebäude die Gemälde älterer Meister eifrig zu sammeln, sondern auch für Privatpinacotheken. *Marcius Philippus*, der Stiefvater des *Augustus*, zierte seine Halle mit den herrlichsten Werken, und der Kaiser selbst versah nicht nur die Tempel und andere öffentliche Gebäude mit Gemälden alter Kunst, sondern auch sein palatinisches Haus. Die Halle der Argonauten, welche *M. Agrippa* erbaute, hatte ihre Benennung von den darin aufgehangenen Gemälden; und daſs er für den Ankauf schöner Bilder keinen Preis scheute, zeigen zwey von den Cyzicenern angekaufte Gemälde, das eine einen *Aiax*, und das andere eine *Venus*, für welche er den Preis von 75000 unserer Gulden bezahlte (*Plin.* 35, 9.).

Indessen lauten die Berichte über den Stand der Mahlerkunst in der Augusteischen Zeit nicht vortheilhaft. *Plinius* (35, 11.) bezeichnet diese ehemals edle Kunst als eine sterbende. Die Bildniſsmahlerey, die früher so hoch geschätzt worden sey, sey jetzt nicht mehr im Gange. Man sammle zwar die frühern Bildnisse sorgsam, und hänge sie in den Pinacotheken auf; aber zur Zeit ziehe man vor, die Bildnisse in Silber oder in Gold zu haben, stumpf und charakterlos in Rücksicht der Aehnlichkeit. — Die Schlaffheit habe die Künste zu Grunde gerichtet, und da es keine Charaktere mehr gebe, und der Geist fehle: so würde auch die wahre Darstellung des Körperlichen vernachlässigt (35, 2.). — Jetzt würden die Wände in den Wohngebäuden mit Marmor und Gold bedeckt (35, 1.); jetzt streiche man die Purpurfarbe auf die Wände, und seitdem Indien zu glei-

chem Zweck den Schlamm seiner Flüsse, und das geronnene Blut der Drachen und Elephanten sende, gebe es nichts Edles in der Mahlerey mehr. Alles sey besser gewesen, da es der Farbenstoffe weniger gab. Jetzt aber hänge man an dem Werth der Stoffe, und vernachlässige den Adel des Geistes (35, 32.).

§. 15. Schwer möchten solche Anklagen gegen die Mahlerey des Zeitalters ganz abzulehnen seyn. Doch hören wir auch einen Kunstrichter, der unter *Augustus* selbst schrieb, nämlich *Vitruv*, der die verschiedenen Arten der Mahlerey angiebt, wie sie bey der Auszierung der Wohngebäude seiner Zeit üblich waren. Zwar redet er nicht von Staffeleygemälden, sondern nur von Mauer- und Wandverzierungen. Theils bediente man sich bloſs farbiger Anstriche, schwarz, gelb, cinnoberroth: das Schwarze besonders bey Winterzimmern, weil der Feuerung und der vielen Lichter wegen hellere Farben leicht unansehnlich würden; theils ahmte man die verschiedenen Arten farbigen Marmors nach, oder Architekturgegenstände mit vorspringenden Säulen und ihrem Gebälke und Kranzgesimse. An offenen Stellen, wie an den Versammlungsorten, brachte man gern der gröſsern Wandflächen wegen solche Gegenstände an, womit man die tragischen, comischen oder satyrischen Bühnenansichten zu verzieren pflegte. — Bey Säulengängen aber theilte man die langen Wandflächen in mehrere Felder ab, und mahlte darauf verschiedenartige Prospekte, als Seehäfen, Vorgebirge, Seeufer, Flüsse, Quellbrunnen, Canäle, Tempel, Waldungen, Berge, Triften mit Vieh und Hirten, nebst jedem Andern, was aus der Natur zu entnehmen war. An andern Stellen zog man die Figurenmahlerey im Groſsen vor, die Bilder der Götter, oder andere mythische Gegenstände, wie die Kämpfe der *Ilias*, oder die Abentheuer der *Odyssee*. Dergestalt hielt man sich bey den Gegenständen der Mahlerey immer möglichst an das Wahre und

an die Natur. — Aber jetzt sey der Aberwitz auf Erfindungen und Darstellungen verfallen, welche ganz der Vernunft entgegen nur alberne und phantastische Gegenstände vor das Auge brächten.

Anstatt der Säulen mahle man jetzt rohrähnliche Stützen, und anstatt der Giebel geriefte Haken mit grausem Laubwerk und Schnörkeln. Candelaber stützten die Figuren kleiner Tempel, über deren Giebel zarte Stengel mit ihren Schnörkeln sich erhöben, auf welchen gegen alle Vernunft kleine Figuren säſsen. Nicht minder lieſse man aus den Stengeln Blumen, und aus deren Kelchen Figuren mit halben Leibern hervorwachsen, bald mit Menschen-, bald mit Thierköpfen. — Dergleichen phantastische Gegenstände, welche wir jetzt bald Grotesken, bald Arabesken nennen, hätten, meint *Vitruv*, den wahren Geschmack in der Mahlerey verdorben.

Man sieht hieraus, daſs die Klage *Vitruv's* gegen die Mahlerey seiner Zeit nicht so viel die Ausführung und das Wissenschaftliche derselben betraf, als die Wahl gewisser Gegenstände, welche zwar an sich albern und phantastisch, doch in ihrer Art gut gemahlt seyn konnten. Da also *Vitruv* die Mahlerey seiner Zeit als Kunst nicht antastet; so fragt sich nun: wie hoch die Anklagen des *Plinius* anzuschlagen seyn möchten? — Allerdings fällt hiebey auch viel auf die Wahl der Gegenstände.

Die Mahlerey hat an sich einen viel ausgedehntern Spielraum als die Bildkunst, und zerfällt demnach leicht in mehrere Fächer. Aber nicht alle Fächer erfordern denselben Ernst, dasselbe Talent und dieselben Studien. Ein Künstler, der das Talent nicht besitzt, in den höhern Fächern, im Porträt, oder in der dramatischen Figurenmahlerey zu glänzen, mag immer noch Gefühl und Schicklichkeit genug haben, einen guten Architekturprospekt, eine gute Landschaft, oder ein treffliches Seestück zu mahlen. Wem

die Darstellung des Höhern nicht gelingt, mag das niedere Thierleben, das Geflügel, die Vögel, Fische u. s. w. glücklich ergreifen; und wem das Lebendige überhaupt zu hoch liegt, mag sich noch mit Vortheil in der Frucht-, Blumen- und Pflanzenmahlerey versuchen.

Die Mahlerey hatte sich im Zeitalter des *Augustus*, und gewiſs schon früher, über alle Fächer, und selbst die niedrigsten Gegenstände erstreckt. Man wollte auch in den geringsten Häusern, und in jeder Art von Raum eine farbige Auszierung sehen; und wer das Vermögen für das Höhere und Edlere nicht besaſs, der begnügte sich mit dem Geringern. Der Mahler gab es eine Unzahl; aber wie verschieden an Talent, Studien und Fach! Immer waren es nur wenige, welche den Werth und den Ruhm des Zeitalters bestimmten, und diese immer nur solche, welche die höhern Fächer, die Bildniſs- und die dramatische Mahlerey betrieben. Landschaft- und Prospektenmahlereyen gehörten schon zu den untergeordneten Fächern, und konnten den Ruhm des Zeitalters nie begründen.

Wir kommen daher noch einmal auf *Plinius* zurück. Betrachtete der Kunstfreund das mannigfaltige und wilde Treiben eines üppigen Zeitalters, wobey so viel auf den bloſsen Schein ankam; so muſste seinem Blick allerdings wenig begegnen, was eine Vergleichung mit jenen Musterwerken aushalten konnte, welche von Alters her Tempel und Hallen zierten. Stand nun die Kunst nicht mehr so hoch unter den Kaisern, wie in jener Zeit, wo die Figur fast der einzige Gegenstand des Künstlers war; so läſst sich deſswegen die scheinbar sterbende Kunst noch keinesweges als eine gestorbene ansehen.

§. 16. Doch Mahler aus dieser Epoche werden nur wenige genannt, und diese eben nicht von sehr erheblichem Werthe. Von einem *Timomachus*, der noch in den Zeiten des *Julius Caesar* lebte, ist jetzt nicht mehr die Rede. Es

giebt jetzt ein paar edle Römer, welche aber die Kunst hauptsächlich als Liebhaberey getrieben zu haben scheinen. Der eine war Turpilius, ein römischer Ritter aus dem Venezianischen, von welchem man in der Zeit des *Plinius* noch schöne Werke in Verona sah. Er mahlte mit der linken Hand, was sonst von keinem andern Mahler bekannt ist. —

Der andere war Antistius Labeo, der als gewesener Praetor auch das Proconsulat in der narbonischen Provinz verwaltete. Er beschäftigte sich damit, kleine Tafeln zu mahlen, — was aber mehr zum Lachen und Spott gedient zu haben scheint (*Plin.* 35, 7.).

Bekannter ist ein Mahler *Ludius*, der unter *Augustus* zuerst die Wände auf eine angenehme Weise zu bemahlen eingeführt haben soll. Sein Verdienst scheint hauptsächlich in der Landschaft- und Prospectivmahlerey bestanden zu haben. Denn seine Darstellungen waren Landhäuser und Hallen und Gartenanlagen, dann Haine, Waldungen, Hügel, Fischteiche, Canäle, Flüsse, Seeufer: und so wie es jeder wünschte mit mancherley Staffage von Spazierenden und Schiffenden, und solchen, die sich zu Lande mit Eseln und zu Wagen den Landsitzen annähern. Auch brachte er Fischende, Vogelsteller, Jagende und Traubenlesende an. Als eine Staffirung edlerer Art wird erwähnt, daſs bey einem sumpfigen Zugange einer Villa, Männer die Frauen auf dem Rücken trugen, und ausgleitend und furchtsam vorschritten. Dergleichen belustigende Darstellungen gab es mehrere. Auch im Freyen an offenen Stellen mahlte er Prospecte von Seestädten auf die gefälligste Weise, und im Verhältniſs sehr wohlfeil. —

Die Prospectmahlerey aber, welche *Ludius* trieb, war eine längst bekannte Sache, wie wir aus *Vitruv* ersehen, und es ist daher auffallend, wie *Plinius* (35, 37.) sie, als zuerst von *Ludius* eingeführt, nennen konnte. Höchstens

mochte *Ludius* zu denen gehören, welche unter *Augustus* sich in solchen Wandverzierungen auszeichneten.

§. 17. Unter *Nero* lebten Amulius und Dorotheus. — Letzterer verfertigte eine Copie von der *Venus Anadyomene* des *Apelles*, welche der Kaiser in dem Tempel des *Julius Caesar* an die Stelle des Originals aufhängen lieſs, da die Tafel bereits durch den Wurm seiner Zerstörung nahe war (*Plin.* 35, 36. 15.).

Amulius mahlte hauptsächlich für *Nero* in dem goldenen Hause, und daher sah man anderwärts wenige Arbeiten von ihm. Von einer *Minerva* desselben sagte man: daſs, von welcher Seite man die Göttin ansah, ihr Blick immer dem Blicke des Anschauenden begegnete. Er pflegte übrigens nur wenige Stunden des Tages zu mahlen, und war von ernstem und strengem Wesen, so daſs er immer mit der Toga angethan auf dem Gerüste bey seiner Arbeit saſs. Er mahlte jedoch nur geringe Gegenstände mit den blühendsten — theuersten — Farbenstoffen. — Hiernach ist zu vermuthen, daſs seine Mahlerey hauptsächlich Decorationssache gewesen sey.

§. 18. Cornelius Pinus und Accius Priscus: diese beiden Meister thaten sich unter *Vespasian* hervor. Der Kaiser hatte den Tempel des *Honos* und der *Virtus* wieder herstellen lassen (bekanntlich waren zwey Tempel dieser Gottheiten in Rom, der ältere von *M. Marcellus*, dem Eroberer von Syracus, und der spätere von *C. Marius*, dem Besieger der Cimbrer und Teutonen; aber welchen von beiden die Wiederherstellung des *Vespasian* betraf, ist nicht bekannt), und übertrug darin die Gemälde den beiden Künstlern, von welchen sich *Priscus* am meisten den Alten angenähert haben soll (*Plin.* l. c.).

Noch fügen wir den Diognetus bey, der aber nur dadurch bekannt ist, daſs er den Kaiser *Marcus Aurelius* in der Mahlerey unterrichtete (Jul. capit. in *M. Aurel.* c. 4.).

§. 19. Aber welche Idee läſst sich von dem Zustande der Mahlerey des Zeitalters schöpfen, wenn man die noch vorhandenen Ueberreste, deren nicht wenige sind, in Betracht ziehet? —

Zu verschiedenen Zeiten sind in und um Rom in aufgegrabenen Gewölben und Grabmälern nicht unbedeutende Ueberbleibsel alter Mahlerey zum Vorschein gekommen, welche aber gröſstentheils aus mancherley Ursachen nur wenig Bestand hatten, und die zum Theil nur durch colorirte Copien uns noch erhalten sind, wovon wir allein die wichtigen Mahlereyen aus dem Grabmal der Nasonen, und die aus dem ausgegrabenen Hause in der Villa Negroni, — welche Ueberreste *Mengs* noch in Farben copirte, — nennen wollen. Auch von den Ueberresten in den Gewölben der Thermen des *Titus* giebt es nur noch geringe Spuren. Doch befindet sich noch in erträglicher Erhaltung das bekannte Gemälde unter dem Namen: der aldobrandinischen Hochzeit, welches in der letztern Zeit in das Museum des Vaticans versetzt worden ist. Entdeckt im 17ten Jahrhundert in einem unterirdischen Raume auf dem Esquilin, ist das Gemälde von der Wand ausgeschnitten, und so ins Trockene gebracht worden.

Aber die weit bedeutendern Ueberreste verdanket man der Wiederaufdeckung der in *Titus* Zeit von dem Vesuv verschütteten Städte Herculanum, Pompeii und Stabiae, welche gleichfalls von der Mauer abgeschnitten, ihre Verwahrung theils im Schlosse zu Portici, theils im Museo Borbonico zu Neapel gefunden haben und noch finden. Zu diesen Ueberresten sind auch nicht unbeträchtliche Musivarbeiten zu zählen.

Der Zustand solcher Mahlereyen ist selten erwünscht, indem die Farben, sobald sie an die Luft treten, sich trüben, und der Firniſs, der sie bewahren und klar erhalten

soll, nicht immer mit Sorgsamkeit gegeben ist, anderer Beschädigungen nicht zu gedenken.

§. 20. Die Gegenstände, welche sie vorstellen, sind sehr mannigfaltig, und aus allen den Fächern, welche wir oben angaben, so daſs man dadurch einen anschaulichen Begriff von allem dem erhält, was *Vitruv* von den Gegenständen der Wandmahlerey seiner Zeit in den Wohngebäuden angiebt. Es fehlt weder an dramatischen Gemälden aus der Fabel, noch an Prospecten und landschaftlichen Gegenständen, noch an jenen phantastischen Darstellungen, die das Miſsfallen *Vitruv's* in so hohem Grade erregten.

In der Figurenmahlerey giebt es wichtige und sehr gefällige Gegenstände, welche wir nicht nennen, da die ältern meistens in dem bändereichen Kupferwerk des Museo Ercolanese, und die neuesten Entdeckungen in dem Museo Borbonico edirt sind. Die Composition, die Stellung der Figuren, selbst die Zeichnung und der schöne Ton der Färbung sind noch sehr erfreulich und lassen wenig zu wünschen übrig. Selten aber ist die Beleuchtung pikant, und die Schattirung nur mäſsig, ohne groſse mahlerische Wirkung, auch in der Zeichnung ohne kühne Verkürzungen.

Man gewahrt, daſs die Mahler, welche diese Wandgemälde fertigten, die schön gestellten Figuren und Gruppen nicht selbst erfanden, sondern hauptsächlich von ältern Meistern entlehnten. Die Unternehmer, welche um leichte Preise die Ausschmückung ganzer Häuser bedungen, bedienten sich hiezu verschiedener Hände. Der besorgte den farbigen Grundanstrich der Wände, jener die gröſsern, der die kleinern Figuren, jener das Landschaftliche und die Nebensachen. Alles ist bey diesen Wanddecorationen erfreulich und heiter mit sehr abwechselnden Gegenständen.

In sinnreichen Erfindungen und Anordnungen fand hier gleichsam das ganze Reich der Natur seine Nachahmung:

wie die Menschengestalt, so die vierfüſsigen Thiere, gröſseres Geflügel, Vögel, Fische, Insecten; dann Pflanzen aller Art, Früchte, Blumen und Naturprospecte jeder Gattung. Dabey kommen sehr häufig jene apaturischen Mahlereyen vor, welche trotz der Klagen *Vitruv's* durch ihre abentheuerlichen Erfindungen sich doch behaupteten und immer Liebhaber fanden.

Indessen lassen sich diese Wandgemälde bey all ihrem Reiz doch nur als eine flüchtige Nachlese einer ehemals groſsen Kunst betrachten. Mit Recht erfreuet man indessen sich an diesen Spätlingen, als Zeugen und Ueberlieferung der Arbeiten jener hohen Zeit, wo die Mahlerey von *Polygnotus* bis *Apelles* blühte. In jener Zeit, sagt *Plinius* (35, 37.), mahlte man in den Wohnhäusern noch nicht auf die Wände. Der Ruhm kam nur jenen Künstlern zu, welche auf Tafeln mahlten.

§. 21. Bey der Musivarbeit, als einem besonderen Zweige der Mahlerey, gedachten wir der Tauben des *Sosus*, wovon eine Copie in der Villa Hadriana aufgefunden, jetzt in dem Museo des Kapitols aufbewahrt wird. In Rom hatte die Mosaik seit *Sylla* für Fuſsboden Eingang gefunden. Unter den Kaisern aber ward sie zu demselben Zweck allgemein. Und in der That ist nichts frequenter, als Entdeckungen von Fuſsboden in Musivarbeit, mehr oder weniger künstlich ausgelegt.

Es kam selbst so weit, daſs die Verfertiger auch ihre Namen beysetzten, wie *Dioscorides* von Samos, dessen Name sich auf zwey Mosaiktafeln eingeschrieben findet, die in einen Fuſsboden zu Pompeii eingelassen waren. *Winkelmann* hat sie in seiner Geschichte der Kunst (B. 12. c. 1. §. 10. 11.) näher bezeichnet.

Der weit vorzüglichere Fuſsboden dieser Art aber ward in der letzten Zeit — im October 1831 — gleichfalls in Pompeii aufgefunden. Das Mosaik ist 19 Palm lang und

10

10 Palm hoch. Es stellt in fast lebensgroſsen Figuren ein Reitergefecht *Alexander* des Groſsen gegen ein persisches Volk, die Marden, vor, wegen der Zurückgabe des *Bucephalus* (s. Jahrb. für wissenschaftl. Kritik 1832 im Julius No. 12. p. 91.). Vergeblich wollten Andere in diesem Gefecht die groſse Schlacht *Alexander's* gegen *Darius* bey Issus erkennen. — Solche kostbare und treffliche Arbeiten in geringen Gebäuden lassen auf ihre Vollkommenheit in Prachtgebäuden schlieſsen.

Die Steinschneidekunst.

§. 22. Wir haben im Verlauf unserer Geschichte über Gemmenschneider und ihre Arbeiten nur wenig Gelegenheit gehabt zu sprechen, und zwar aus dem natürlichen Grunde, weil die Nachrichten darüber nur spärlich sind, obwohl es scheint, daſs keine Kunst so allgemein verbreitet gewesen sey, wie diese. Denn ein jeder trug gern seinen Siegelring in Stein geschnitten.

Als einen fernern Beweis der groſsen Menge solcher kleinen Kunstwerke, aber auch zugleich ihrer groſsen Werthschätzung, kann man ansehen, daſs man späterhin ganze Sammlungen hievon anlegte. Der erste, der in Rom eine solche hatte, war *M. Scaurus*, der reiche Stiefsohn des *Sylla*. Aber weit zog man hernach diejenige vor, welche *Pompeius* der Groſse unter andern Geschenken auf dem Kapitol weihte, und die früher dem *Mithridates*, Könige von Pontus, gehörte. Diesem Beyspiele folgend, weihte dann *Julius Caesar* in dem Tempel der *Venus*, seiner Ahnmutter, nicht weniger als sechs Daktyliotheken, und eine andere im palatinischen Tempel des *Apollo Marcellus*, der Sohn der *Octavia* (*Plin.* 37, 5.).

Aber auſser *Mnesarchus*, dem Vater des *Pythagoras*, und *Theodorus* von Samos, der den Ring des *Polycrates* schnitt, bis auf *Pyrgoteles*, der das Bildniſs *Alexander's*

machte, und dann von *Apollonides* und *Cronius* bis auf *Dioscurides*, der den Kopf des *Augustus* in einen Siegelring schnitt, wird kein anderer Gemmenschneider genannt (*Plin.* 37, 4.). Alle übrigen Arbeiter dieser Gattung kennen wir nur dadurch, daſs sie ihre Namen auf die Steine selbst eingruben. *Bracci* (memorie degli incisori), der ihre Namen sammelte, zählt derselben über sechzig, und der Gemmen, worauf die Namen eingeschnitten erscheinen, ungefähr 120; weil nämlich ein und derselbe Name auf mehrern Steinen vorkommt. So werden von den bekannten Meistern, wie von *Pyrgoteles* zwey, von *Apollonides* und *Cronius*, von jedem nur einer; hingegen von *Dioscurides* nicht weniger als dreyzehn genannt.

Man kann aber den mit den Namen bezeichneten Steinen nicht unbedingten Glauben der Aechtheit beymessen. Die Gewinnsucht hat sich in keinem Fache alter Monumente so viele Fälschung erlaubt, wie in dem der Gemmenkunde, und dies auf mehr als eine Weise. Um den Preis zu erhöhen, werden auf wirklich alte Steine berühmte Namen eingeschnitten, oder mittelmäſsige antike, aber mit einem Namen versehene Steine von guter moderner Hand nachgearbeitet; oder man fälschet beides, sowohl das Bild, als den Namen. Auch der Erfahrenste kann in manchen Fällen kaum genug auf der Hut seyn, nicht hintergangen zu werden. Indessen sind Fälschungen doch nicht so leicht, als man denken möchte; und es giebt nicht wenige Gemmen in den Sammlungen, woran das geübte Auge das Unächte bald entdeckt.

§. 23. Aber auch von den ächten Steinen und Namen die Zeit anzugeben: wann solche bey den alten Schriftstellern nicht genannte Meister lebten, scheint das Forschen in sehr vielen Fällen vergeblich. Gewiſs war diese Kunst schon im Zeitalter *Alexander's* auf ihrer Höhe; und bey so kleinen Gegenständen, wobey Sorgsamkeit und Fleiſs das Meiste vermag, konnte sich die Kunst lange auf demselben

Stande erhalten, so daſs sie im Zeitalter des *Augustus* sich wenig geringer denken läſst, als in der Zeit *Alexander's*. Das Nämliche ist ja auch der Fall mit den Münzen. Nach *Alexander* haben Städte und Könige forthin gleich Vorzügliches in der Stempelschneiderey geleistet, und dasselbe ist auch der Fall in dem gegenwärtigen Zeitabschnitt unter den Kaisern.

Wir haben den *Dioscurides* als den Zeitgenossen des *Augustus* kennen lernen, und so ist auch die Zeit seines Sohnes *Eutyches* bekannt, der sich auf einen Stein mit der *Minerva* als den Sohn des *Dioscurides* von Aege (in Macedonien) einschrieb, und sich in seiner Arbeit nicht weniger vortrefflich als sein Vater zeiget.

Die Zeit von andern, die ihre Namen auf die Gemmen einschnitten, lernen wir zum Theil aus den Gegenständen, welche vorgestellt sind, kennen, wie den *Agathangelus* durch den schönen Einschnitt, den *Sextus Pompeius* vorstellend, so den *Aelius* durch den Kopf des *Tiberius*, so den *Evodus* durch den Kopf der *Julia Titi*, den *Solon* durch den Kopf des *Maecenas*, den *Alpheus* und *Areton*, welche zusammen den Kopf des *Caligula*, und dann auf einem Steine den des *Germanicus* und der *Agrippina* schnitten, ferner den *Antiochus* durch den Kopf der *Sabina*, und den *Anterotus* durch den Kopf des *Antinous*. Auch lassen sich als Meister der Kaiserzeit betrachten: *Gnaius*, der unter anderm auch den Kopf der *Juno Lanuvina* schnitt, *Calpurnius Felix*, von welchem der Raub des Palladium von *Diomedes* und *Ulysses* gemacht ist, und so andere mehr. Hingegen möchte die Zeit anderer trefflicher Meister schwer auszumitteln seyn: wie *Aulos*, *Euthus*, *Hyllus*, *Phocion*, *Allion*, *Scyllax*, *Pamphilus*, *Aspasius* und Andere. Nach ihren noch vorhandenen Arbeiten zu urtheilen, konnten sie der Kaiserzeit angehören, aber auch bedeutend früher leben, besonders *Euthus*, der den Vater *Silen* schlummernd dar-

22 *

stellte, mit zwey Genien, wovon der eine die Syrinx und der andere die Leyer spielt.

§. 24. Es lohnt aber der Mühe, hier auf einige gröſsere Werke der Steinschneidekunst, die in die Kaiserzeit gehören, aber ohne die Namen ihrer Meister, aufmerksam zu machen. Vor allen andern verdient eine Andeutung die sogenannte *Apotheose* des *Augustus* in dem kaiserlichen Cabinet zu Wien, und dann der Stein der heiligen *Capelle* in der königlichen Sammlung zu Paris. Die letztere Onyxtafel übertrifft die erstere an Umfang: aber der Stein in Wien ist bey weitem schöner und die Arbeit vollkommner. Die Künstler werden aber weder auf dem einen, noch auf dem andern genannt. Beide Steine sind mehrmal edirt und verschiedentlich erklärt. Wir deuten daher unsere Ansicht nur kurz an.

Auf dem Wiener Achat ist die Vorstellung: die feierliche Rückkehr des *Tiberius* und *Germanicus* als Besieger der illyrischen Völker im Jahr 763 unter den glücklichen Auspicien des *Augustus* und der *Roma.* — Zur Rechten der *Roma* thronet *Augustus*, zugleich den Lituus als Zeichen der Augurien in der Rechten, und gekrönt von dem Weltall und der Zeit. Oben im Felde wird das Zeichen seiner Geburt, der Steinbock, sichtbar. Zu den Füſsen des Thrones sitzt *Italia* mit zwey früchtetragenden Genien. Vor dem Throne verläſst *Tiberius*, in die Toga gekleidet, den von der *Victoria* geleiteten Siegeswagen, und zur Seite steht *Germanicus* in der Kriegesrüstung. Unter der Hauptvorstellung im Abschnitt errichten römische Krieger zwischen illyrischen Gefangenen die Siegestrophäe. —

§. 25. Von der Vorstellung auf dem Pariser Steine habe ich eine ausführliche Erklärung bekannt gemacht, welche in den Analekten von *A. F. Wolf* II. p. 332. im Jahr 1817 eingerückt ist. Hiernach sieht man darauf: die Adoption des *Nero* in die Familie der Caesaren vorgestellt. In

der Mitte der Tafel stehen vor dem thronenden *Claudius* und der jüngern *Agrippina* ihre neu verlobten Kinder, *Nero* und *Octavia*, und dann kommen noch *Antonia*, die ältere Tochter des *Claudius*, und sein Sohn *Britannicus* vor. Auch hier hält *Claudius* den Lituus, als Zeichen glücklicher Auspicien. Seitwärts und obwärts erscheinen die himmlischen Mitglieder der Caesarischen Familie: *Germanicus* mit der ältern *Agrippina*, und darüber *Drusus* auf dem Pegasus, und sein Bruder *Tiberius* in Kriegesrüstung, dann in der Mitte zwischen beiden letztern der vergötterte *Augustus*, von dem phrygischen Olymp, die Weltkugel haltend, getragen. — Auch hier verbindet sich mit der Hauptvorstellung eine untergeordnete als ein glückliches Augurium. Damals ward nämlich der bosporanische König *Mithridates* bekriegt und gefangen nach Rom gebracht. Er sitzt hier am Fuſse des Thrones gedemüthiget, und im Abschnitte noch mehrere Mitgefangene, Männer und Frauen mit Kindern.

Das Cabinet in Wien enthält auch noch einen andern gröſsern Stein, der in dieselbe Zeit gehört. Man sieht nämlich darauf vorgebildet, einerseits den Kopf des *Germanicus* mit seiner Gemahlin, der ältern *Agrippina*, und anderseits den Kopf des *Claudius* mit der jüngern *Agrippina*.

§. 26. Es giebt aber noch andere groſse Steine, die dem Zeitalter der Kaiser anzugehören scheinen. Darunter die schöne Onyx-Schale in dem Museo des Königs zu Neapel. Sie stellt Aegypten unter dem Bilde der *Isis* und den Nil vor, zugleich mit zwey schwebenden Figuren, die etesischen Winde. In der Mitte der Schale aber steht eine Heldenfigur, die für *Perseus*, als ägyptischer Abkömmling, oder für *Alexander*, oder was uns noch wahrscheinlicher ist, für *Augustus*, den letzten Eroberer von Aegypten, gelten kann. Die Rückseite der Schale stellt ein Medusahaupt sehr schön dar.

Ein Camee in der Form einer Tafel, und noch gröſser

als selbst der Pariser Onyx, aber nicht von so schönem Gestein, befindet sich in der Sammlung der vaticanischen Bibliothek. Die Vorstellung ist ***Bacchus*** und ***Ariadne*** auf einer Quadriga, von zwey bärtigen und zwey unbärtigen Centauren gezogen. Der Stein hat das Eigene, daſs er vier verschiedene Lagen übereinander hat. Die Arbeit mag in die Zeit der ***Antoninen*** gehören.

§. 27. Noch verdient eine kurze Erwähnung das bekannte mantuanische Onyxgefäſs in der Form einer Gieſskanne, seit lange in der herzoglichen Sammlung zu Braunschweig. Es ist das gröſste und einzige Gefäſs dieser Art. Nur Schade, daſs die weiſse Lage auf dem schönen bräunlichen Grunde nicht durchaus von gleicher Schönheit, und auch der Schnitt nicht vorzüglich ist und erst in die spätere Kaiserzeit zu gehören scheint. Die Vorstellung darauf ist aber desto interessanter. Man sieht erstlich auf dem Bauch des Gefäſses eine Naturhöhle, worin das Bild des ***Priapus*** aufgestellt ist, und woraus zwey fackeltragende Göttinnen (***Ceres*** und ***Proserpina***) hervorgehen, zugleich mit einer kleinern weiblichen Figur, Früchte in einem flachen Korbe vor sich tragend, die den beiden Göttinnen vorantritt. Dieser Vorstellung folgt eine zweyte: ***Ceres*** erscheint auf ihrem mit geflügelten Drachen bespannten Wagen, den ***Triptolemus*** hinter sich. Dann liegt nebenbey die ***Tellus***, mit dem linken Ellbogen auf einem Korbe mit Früchten ruhend, und über ihr schwebt mit groſsen Flügeln ein anderer weiblicher Genius, aus dem Busen seines Gewandes den Saamen der Befruchtung streuend. Dem Drachenwagen entgegen kommen vier andere weibliche Figuren, die vier Horen mit ihren bekannten Attributen, den Gaben des Winters, des Herbstes, des Sommers und des Frühjahres. Der untere Theil des Gefäſses bildet einen besondern Abschnitt mit den Attributen der ***Ceres***, als Fackeln, Fruchtkörben, Cista mystica mit der Schlange, mit Masken und Syrinx. (Diese

kurze Andeutung ist in Ansicht des Gefäſses im J. 1799 geschrieben.)

§. 28. Eben jetzt (im Januar 1833) werden wir mit einem ähnlichen, aus einem Onyx bestehenden Denkmale bekannt; nur ist es kleiner, als die Braunschweigische Gieſs-kanne, nicht über vier Zoll hoch, und in der Form eines Balsamfläschchens: im Besitz des Geheimen Rathes *Beuth* in Berlin.

Die Vorstellung scheint unbezweifelt auf die Geburt des *Commodus* zu gehen. Dieser Kaiser war im ersten Regierungsjahre seines Vaters, des *Marcus Aurelius*, auf der kaiserlichen Villa zu Lanuvium am See Nemi, über dem der Mons Albanus (Monte Cavo) sich erhebt, geboren. Und merkwürdig ist, daſs es bis auf *Commodus* keinen gebornen Caesar gab, und er der erste war, der als der Sohn eines Imperator's schon in der Wiege das Anrecht auf die Thronfolge hatte: worauf sich auch *Commodus* selbst sehr viel zu gut that (*Herodian.* 1, 11.).

Die Vorstellung ist folgende: Auf der Vorderseite des kleinen Denkmals sieht man drey Frauen, wovon die eine, welche wir für die Göttin *Ilithyia* ansehen, den Neugebornen auf den Händen haltend, einer andern Frau, der Mutter des Knaben, der jüngern *Faustina* übergiebt. Eine dritte Frau hebt sich mit dem Kopfe zwischen den beiden andern empor, und unterscheidet sich durch einen liegenden Wasserkrug auf der linken Schulter, ohne Zweifel die Nymphe des Sees Nemi, als Lokalgottheit, wozu noch auf der Höhe des Berges die Andeutung des Tempels des *Jupiter Latiaris* kommt, der gemeinsame Opferplatz der umwohnenden Völkerschaften, 47 an der Zahl, wo bey der jährlichen Feier seit dem Erbau des Tempels durch *Tarquinius Superbus*, die Römer immer den Vorstand hatten (s. Gesch. der Bauk. I. p. 246.).

Dann erscheint noch an der Rückseite des Fläschchens,

als ein glückliches Augurium, die *Victoria*, einen Schild haltend, auf dem die *Aegis* mit dem Medusahaupte ausgespannt ist, und daneben eine Trophäe mit einem gefangenen Barbaren am Fuſse derselben. —

Der Stil der Arbeit ist der Zeit entsprechend, wo die Kunst am Rande des Verfalles steht, aber wo Einzelnes, wie z. B. das Medusahaupt auf dem Schilde, noch vortrefflich behandelt ist.

§. 29. Zum Schlusse haben wir noch die Gemmen in Glas kürzlich zu berühren. Diese bestanden in Abgüssen nach wirklichen Gemmen, und man findet sie theils erhaben, wie die Cameen, theils vertieft zu Siegelringen, wozu bey weitem die meisten gebraucht wurden. Man entdeckt sie so häufig, daſs ganze Sammlungen hievon existiren, und hiernach zu urtheilen, muſs ihre Anzahl im Alterthum unermessen gewesen seyn. Das Wichtige solcher Glasgemmen besteht darin, daſs man darauf nicht selten interessante Gegenstände abgebildet findet, wovon die Gemmen selbst verloren sind. Man machte in Glas alle Arten von Steinen in jeder Farbe nach. Nur bleibt zu bedauern, daſs das Glas von der Erdsäure meistens so angegriffen ist, daſs die Farben getrübt erscheinen, und auch das Bildliche auf der Oberfläche angefressen ist.

Uebrigens machte man die Gemmen, wenn wir den *Plinius* (36, 67.) hören, in Glas so täuschend nach, daſs auch die Kenner auf ihrer Hut seyn muſsten, um nicht damit betrogen zu werden. *Plinius* (37, 75. und 76.) giebt daher auch die Mittel an, wie man sich vor dem Betrug zu verwahren habe.

Aber nicht bloſs gab es solche Glasflüsse im Kleinen; auch zu gröſsern Tafeln und zu Gefäſsen brauchte man das Glas, theils durchsichtiges, theils in undurchsichtigen Glasmassen. Eine groſse Tafel letzterer Art befindet sich in der vaticanischen Bibliothek mit braungelblicher Grundfarbe, und

die Bacchischen Figuren darüber in weiſser Farbe. Dann ist das Barberinische Gefäſs bekannt, jetzt in dem britischen Museum, auf blauem Grunde mit weiſsen Figuren, welche den Mythus des ***Peleus*** und der ***Thetis*** vorstellen.

Von einem groſsen Krater oder Mischgefäſs, in durchsichtigem Glase, spricht ***Achilles Tatius*** (2, 3.). An dem Rande desselben umher waren Weinreben eingeschnitten, von deren Ranken hier und dort Trauben herabhingen. War das Gefäſs leer, so schienen die Trauben unreif; ward es aber mit Wein gefüllt, so rötheten sie sich allmählig zur Reife heran. Dazwischen war ***Bacchus*** gebildet, sich mit der Pflege der Reben beschäftigend. —

Mit diesen Andeutungen sey es genug, um darzuthun, daſs die alte Kunst sich auch auf vielfache Weise mit den Glasflüssen, und mit der Nacharbeitung der bildlichen Zierden vermittelst des Rades abgab. —

SECHSTE EPOCHE.

Von den *Antoninen* bis zur Gründung von Konstantinopel — von 180 bis 330 unserer Zeitrechnung.

Der Verfall der Kunst.

§. 1. Die Geschichte der Baukunst bey den Alten ward bis zur Gründung von Konstantinopel im J. 330 herabgeführt. Der Verfall war um solche Zeit bereits so groſs, daſs von den Kenntnissen, worauf die Grundsätze dieser Kunst beruhen, nichts mehr übrig geblieben war, als die rohe Technik. Und anstatt der Hoffnung, daſs sie sich wieder aufnehmen würde, trat der trostlose Zeitpunkt ein, daſs absichtliche Zerstörung allmählig alles niederstürzte, was frühere Jahrhunderte Herrliches und Groſses hervorgebracht hatten. So verschwanden die mächtigsten Gebäude von der Erde.

Ein gleiches Loos betraf auch die bildenden Künste. Gegen die Denkmäler der Bildnerey und Mahlerey ward nicht minder gewüthet, als gegen die der Baukunst. Mit dem Zeitalter *Constantin's* beendigt sich also billig auch die Geschichte der bildenden Künste bey den Alten.

Das Reich altert, und damit die Wissenschaft und die Kunst. Nach den *Antoninen* wird das Sinken immer fühlbarer, wenn gleich der äuſsere Zustand des Reiches noch in seiner Kraft dazustehen scheint. — *Septimius Severus*

hatte nicht nur die innern Aufstände besiegt, sondern auch seine Waffen kraftvoll nach Auſsen gekehrt. Und ungeachtet unter den Nachfolgern innere Verheerungen und blutige Kriege fast nie aufhörten, und die Grenzvölker ihre Anfälle gegen das groſse Reich immer erneuerten; so schienen doch seine Grundlagen selbst unter *Constantin* noch immer dieselben zu seyn.

Aber wer vermag es zu fassen? — Die innere Kraft ward von den *Antoninen* an immer mehr gelähmt. Die Wissenschaft und die Kunst verloren immer mehr an ihrem belebenden Einfluſs. Es entstanden zwar noch die groſsartigsten Baudenkmäler, und eine Unzahl von Werken bildender Kunst, um sie auszuzieren; aber es fehlte an Geist, Studium und Princip.

§. 2. Eine Schilderung solcher peinlichen Zustände ist eben so unerfreulich als schwer. Der Verfall stellet sich ein, ehe man ihn ahnet; und ein so schnelles Sinken entweicht der Forschung. Eine Geschichte von dem Zustande der Künste in dieser Periode läſst sich nicht geben. Nur eine Betrachtung ist uns erlaubt über das allmählige Ersterben und Auslöschen derselben.

Die Kunstübung ist unter manchem der folgenden Kaiser noch in ihrem vollen Gange; und die Kennerschaft und Liebhaberey an edeln Werken der Kunst scheint noch immer zu der Erziehung eines gebildeten Mannes gehört zu haben. Man forderte selbst noch eigene Kunstübung von den Edelsten. So wie es von *Marcus Aurelius* gesagt ist, daſs ihn *Diognetus* in der Mahlerey unterrichtete, so wird noch von *Alexander Severus* berichtet, daſs er unter andern umfassenden Kenntnissen auch wundersam mahlte — mire pinxit — (Lamprid. in *Alexand.* c. 27.).

Und so wie es früher zu den Studien der wandernden Sophisten und Rhetoren gehörte, auch in dem Kunstgeschichtlichen unterrichtet zu seyn, wovon *Lucian* unter den *Anto-*

ninen ein leuchtendes Beyspiel ist; so erscheinen in dieser Periode die beiden *Philostrate*, die ähnliche Studien betreiben, um darüber zu reden, zu schreiben, und die Jugend darin zu unterrichten.

Von dem ältern *Philostrat* (in exord. ad Icones) erfahren wir, daſs, um sich hiezu die nöthigen Kenntnisse anzueignen, er vier Jahre bey dem Mahler *Aristodemus* aus- und einging. Dieser war aus Carien gebürtig, und nicht bloſs Mahler, sondern auch Schriftsteller über kunstgeschichtliche Gegenstände. *Aristodemus* war in der Schule des *Eumelus* unterrichtet, eines Mahlers, der sich durch das Gemälde einer *Helena* bekannt machte, das man für würdig hielt, das römische Forum damit zu zieren (cf. *Philostrat.* de Vit. Sophist. II. p. 568. in *Alexandro*). Auch werden wir hiedurch mit den zwey einzigen Künstlern bekannt, deren Namen aus dieser Zeit auf uns gekommen sind.

Philostrat aber erscheint hier als der Repräsentant der gelehrten Kenner des Zeitalters, welche jungen Leuten praktische Anleitung in der Gemäldekenntniſs und in der Geschmackslehre geben. *Philostrat* (l. c.) sagt ausdrücklich: Er sey hier nicht gesonnen, von Mahlern und ihrer Geschichte zu handeln, sondern seine Absicht gehe bloſs dahin, Gemälde selbst mit jungen Leuten in Betracht zu nehmen, und sie ansichtlich von dem Geist und Inhalt derselben zu unterrichten. Hiezu gab die Veranlassung eine öffentliche Gemäldegallerie, die in Neapel aufgestellt war, und dieselbe gewesen zu seyn scheint, wovon schon in dem Satyricon des *Petronius* (c. 83. und 88.) die Rede ist, und wornach nicht unbedeutende Ueberreste selbst der gröſsten Mahler, wie *Zeuxis*, *Protogenes* und *Apelles*, vorkamen. Indessen sind die Beschreibungen der Gemälde, und die Art des Unterrichtes wenig erfreulich. Ein Gleiches that hernach auch der jüngere *Philostrat*, der Enkel des ältern. Der Unterricht betraf mehr die Mythen, die den Inhalt der Gemälde

machten. Von den Mahlern selbst ist nicht die Rede, das mahlerische Verdienst wird nicht in Anspruch genommen; und nur selten tritt die Art der Composition klar hervor. Das Aehnliche läſst sich auch von *Callistratus* sagen, von dem eine Beschreibung einer nicht groſsen Anzahl von Statuen auf uns gekommen ist. —

§. 3. Betrachten wir die Bildnerey: wen wird es nicht befremden, durch die ganze Periode auch nicht einem Bildnernamen zu begegnen? Indessen fehlte es nicht an sehr ansehnlichen Werken unter den Kaisern, welche durch eine etwas längere Zeit den Thron einnahmen. Als Beyspiel wollen wir nur die Regierung des *Alexander Severus* erwähnen. Nach seinem Biographen *Lampridius* (c. 25.) zierte er die Stadt mit vielen Colossen, wozu er die Künstler von allen Seiten zusammen rief. Dann lieſs er auf dem Forum des *Nerva* die Statuen aller vergötterten Kaiser, theils nach heroischer Weise nackt, theils zu Pferd und in colossaler Gröſse, aufstellen (c. 28.). Nicht weniger befliſs er sich, die Bildniſsstatuen der berühmten Männer zu sammeln, um das Forum *Traian's* damit zu zieren. Solches that er nach dem Beyspiel des *Augustus*, der auf seinem Forum die Statuen aller Triumphatoren, die zur allmähligen Vergröſserung Rom's beygetragen hatten, in Marmor aufstellen lieſs.

Ferner sah man in dem Lararium dieses Kaisers (*Lampridius* in *Alex. Sev.* c. 29. u. 31.) unter den Heroen und andern von ihm göttlich verehrten Männern auch die Bildsäulen von *Abraham* und *Christus*. — Fremde Religionen hatten zwar schon früher in dem Reiche Eingang gefunden, wie der Dienst der *Isis*, und der des *Mithras*. Aber sie hatten besonders unter den spätern Kaisern gröſsere Begünstigung gefunden, wie die Geheimnisse der *Isis* unter *Commodus*, und *Caracalla* zu Rom; und die Weihen des *Mithras* scheinen sich besonders in den nordwestlichen Grenz-

ländern des Reiches verbreitet zu haben, wenn man nach den häufigen Bildern, welche man forthin entdecket, urtheilen soll.

Was die Verehrung *Christi* betrifft, so zeigte sich schon *Hadrian* derselben nicht ungünstig; und mit Sicherheit kann man annehmen, daſs das Ideal von der Bildung *Christi*, wie es *Alexander Severus* aufstellte, sehr schön war. Nicht selten finden wir sein Bildniſs noch auf christlichen Särgen aus dieser Zeit in zwiefacher Vorstellung, theils unbärtig, theils bärtig. Unbärtig ist *Christus* meistens, und nach dem Ideal eines *Apollo* oder *Adonis* in allen Vorgängen gebildet, wo er als noch im Leben wandelnd vorgestellt ist. Bärtig hingegen erscheint er wiedererstanden als Erlöser, und zwar nach dem Ideal des *Aesculapius*. Dies waren die Ideen, welche die ersten Christen von dem Stifter ihrer neuen Glaubensweise hatten. Symbolisch ward *Christus* auch schon früh unter dem Bilde des guten Hirten dargestellt, wie noch vorhandene Denkmäler zu erkennen geben.

§. 4. Von den gröſsern Denkmälern, welche noch aus dem Zeitalter vorhanden sind, sind die Bildnisse der zu den kaiserlichen Familien gehörigen Personen, Männer und Frauen, in Büsten und in Statuen, auch mit Vorstellung ihrer Thaten in Relief. Solche Bildnisse findet man in allen Sammlungen, besonders reich an Büsten ist die kapitolinische.

Indessen hörte man auch nicht auf, religiöse Gegenstände nach hergebrachter Weise zu verfertigen, meistens Copien nach berühmten Werken früherer Zeit. Ein Hauptzweig der Kunstindustrie der Zeit waren aber die noch so häufig vorkommenden Särge und Graburnen in Marmor, Alabaster und in andern Steinarten. Die Vorstellungen sind gröſstentheils aus den gangbarsten Mythen entnommen, wovon die Erfindungen und Compositionen nach ältern Vorbildern musterhaft sind; nur die Ausführung verräth die

Hand roher, und in die Barbarey versunkener Arbeiter, die hauptsächlich solche Gegenstände als Fabrikwaare fertigten. An Marmorsärgen dieser Art sind besonders reich die Sammlungen in Rom; Graburnen in Alabaster und Sandstein finden sich aber häufiger in der groſsherzoglichen Sammlung zu Florenz, und in Privathäusern zu Volterra und anderwärts. —

§. 5. Unter den Porträten der kaiserlichen Familien giebt es noch einzelne gute Arbeiten, wie von *Septimius Severus* und seiner Gemahlin *Julia Pia*, von *Caracalla* und *Geta*. Aber schon von *Alexander Severus* und seiner Mutter an sieht man keine erträglichen Bildnisse mehr, etwa das des jungen *Gordian* ausgenommen; und weiter abwärts bis zu *Constantin* verschlimmert sich der Zustand der Kunst immer mehr, auch in den Bildnissen. Die Statue *Constantin* des Groſsen in der Vorhalle des Lateran, und die beiden Statuen seiner Söhne am Vorplatze des Kapitols, sind von unbeschreiblicher Rohheit.

Wer aber das trostlose Bild des plötzlichen Verfalles der Kunst auf einen Blick erfassen will, betrachte die Reliefs an dem groſsen, und an dem kleinen Bogen des *Septimius Severus*, und am Bogen *Constantin's*.

Die Reliefs an dem groſsen Bogen des erstern beziehen sich auf seine Feldzüge im Orient gegen die Araber, Parther und Adiabener; an der kleinen Pforte lassen die Figuren des *Sept. Severus* und seiner Gemahlin *Julia* einerseits, und die des jungen *Caracalla* (wobey die Figur des *Geta* ausradirt ist) anderseits noch etwas erträglicher.

Solche rohe Arbeiten konnten nur noch übertroffen werden durch die Reliefs am Bogen *Constantin's*. Bekanntlich ist dieses Denkmal eine Zusammensetzung von Bauüberresten und Bildwerken, die sich auf frühere Kaiser beziehen. Dazu kommen nun die gleichzeitigen Reliefs an den über den kleinern Seitenbogen fortlaufenden Streifen, die

auf die Besiegung des *Maxentius* und die Einnahme der Stadt Rom Bezug haben: dann zugleich die Figuren der Flüsse in den Zwickeln der Bogen, und die Victorien an den Fuſsgestellen der Säulen.

Wer solche betrachtet, wird gestehen müssen, daſs wir die Geschichte der bildenden Künste von ihrem Entstehen an bis an den Rand des gänzlichen Verfalles geführt haben.

Nach-

Nachträge.

Zu pag. 92 nach Zeile 12.

Hieher gehört ferner die auf dem Forum zu Phigalia in Stein aufgestellte Statue des Pancratiasten *Arrhachion* aus den fünfziger Olympiaden. ***Pausanias*** (8, 40. 1.) bezeichnet das Bild als sehr alt, die Füſse wenig von einander abstehend, die Arme und Hände an den Seiten angeschlossen, und an den Schenkeln herabgelassen. — Also noch ganz im ägyptischen Stil; wie wir uns auch noch die Werke des ***Dipoenus*** und ***Scyllis*** zu denken haben.

Dann ist auch noch die Gestaltung der ***Diana*** von Ephesus hieher zu rechnen. Das Alterthümliche an diesem Bilde hat sich selbst noch in den spätern Vorstellungen erhalten. Nicht nur das Gerade und Steife nach ägyptischer Weise ist der Figur verblieben, sondern auch die vielen Embleme, mit denen die Gewandung vom Kopfe bis zu den Füſsen überdeckt ist, erinnern an ursprüngliche Hieroglyphen.

Zu pag. 94 nach Zeile 27.

Auch sind nicht zu vergessen die noch häufig auf übrigens sehr schönen Vasenzeichnungen vorkommenden alterthümlichen Palladien und andere Gottheiten im ägyptisirenden Stil. Man sieht sie besonders bey Opferungen und andern mythischen Vorstellungen, wo es auf Lokalbezeichnungen ankommt.

Zu pag. 275 nach Zeile 9.

Seitdem habe ich mich näher hierüber ausgesprochen in einem Aufsatze über ein Vasengemälde von Vulci, den

Tod des *Achilles* vorstellend: welcher in dem fünften Bande des Instituto Archeologico erscheinen wird. Hiernach sind die Gefäſse in Hetrurien selbst und in der Gegend von Vulci fabrizirt, und zwar von einer aus Athen ursprünglich stammenden Ansiedelung; doch nicht eher, als in den neunziger Olympiaden.

Gedruckt bei A. W. Schade in Berlin.

Digitized by Google

Digitized by Google